20549

Ion Biberi

Eseuri literare, filosofice și artistice

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVE
120549

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAȘI
II 204549

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ion Biberi

Eseuri literare, filosofice și artistice

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

520454

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ion Biberi

Eseuri literare, filosofice și artistice

238948
B.C.U. - IASI

Cartea Românească
1982

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta de *Constantin Guluță*

27 SEP 1982
B.C.U. „M. EMINESCU"
IAȘI
OCU-553095

82,09 = 59
859-4

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poziția omului în orizontul culturii

Începuturile vieții istorice înseamnă, în evoluția omenirii, o situare conștientă a individului uman pe dimensia timpului. Depășind actualitatea, omul trăiește retrospectiv, prin tradiție orală, la început cîntată și transpusă în vers, evenimentele memorabile ale trecutului imediat, origine a tradiției și miturilor, după cum anticipează, deși fantezist și timid, viitorul, prin divinație. Inregistrarea scrisă a tradiției legendare sau întîmplărilor, prin Herodot, sau a unei reconstituiri critice și cauzale a trecutului istoric (Thucydide), a desprins treptat cronica și reconstituirea faptelor, de poezie și mit ; omul se situa în Timp, prin sepultură, istorie și monument, depășea prezentul și năzuia către o cuprindere a civilizației, înspre viitorul depărtat. Nu trebuie să vedem în acest fapt decît o încercare de prelungire a momentului trecător, o nevoie de afirmare a permanenței umane, individuale sau colective, sub forma unei supraviețuiri, prin piramidă, mumie sau mesaj scris, adresat posterității. Anticiparea viitorului era vădită prin mantică, astrologie și viziune utopică, iar reconstituirea trecutului nu se făcea, adesea, decît pe temei de amintire și tradiție.

Ultimele secole au adus o adîncire a reconstituirii istorice. Evocarea nesigură a trecutului a devenit acti-

vitate de cercetare; sub forme diferite, geologia, antropologia fizică și culturală, arheologia preistorică, alături de reconstituirea istorică au statornicit locul omului în universul fizic și în viața culturii, adîncind studiul în timp, pînă la originile vieții; ultimele decenii au adus o completare a acestei situări, prin prelungirea trecutului și prezentului în viitorul apropiat și depărtat. Anticiparea devenea științifică. Prospectiva sau viitorologia, disciplină constituită pe o temeinică armătură matematică și statistică, folosește date de ordin biologic, economic, cultural, industrial sau ecologic. Se ajunge, în acest mod, prin recuperarea a numeroase discipline, la o situare a omului în viața culturii, ca și la o înțelegere de totalitate a vieții culturale. Opera lui Herder, viziunea lui Hegel, urmați de numeroși teoreticieni, își află un complement necesar în Știința viitorului. Înțelegerea omului contemporan asupra evoluției culturii nu mai este fragmentară, limitată la cîteva perioade istorice și anume popoare și cicluri culturale, ci îmbrățișează omenirea ca o realitate unitară, deopotrivă în integrarea existenței sale planetare, ca și în împlinirea ei diacronică. Timpul istoric al omului modern dobîndește o nouă structură, ilustrînd formularea lui Augustin Cournot, citat de André-Clément Decouflé, în lucrarea sa, *La Prospective* (Paris, P.U.F., 1972): „prezentul este împlinit prin viitor, prin tot viitorul, în sensul că toate fazele subsecvente sînt implicit determinate de faza actuală, sub acțiunea legilor permanente (...) ale naturii"...

* * *

Această cuprindere într-o viziune unitară a momentelor convențional despărțite, în trecut, prezent și viitor, nu comportă însă, pentru omul contemporan, o cunoaștere de totalitate a nici uneia dintre aceste faze. Cu toate străduințele disciplinelor arheologice, trecutul umanității nu va fi niciodată reconstituit altfel decît lacunar, iar previziunea viitorului, prin conjectură, profeții, extrapolări sau previziuni probabiliste, pentru a relua formularea autorului la care ne-am referit mai

sus, va fi, în general, aproximativă, chiar în cazul folosinței datelor matematic-statistice. (Previziunile făcute în 1944, de pildă, privitoare la populația Europei în anul 1970, așadar pe o perioadă de numai douăzeci și șase de ani, săvîrșite de o comisie de experți a Societății Națiunilor, a înregistrat o eroare în minus, variind între 20 și 50%, pentru principalele state europene !). Anticipările, mai ales pe termen lung, se vor defini, în fapt, printr-o întinsă relativitate, avînd îndeobște „un caracter condițional și nu siguranță previzională".

Discuția nu trebuie limitată însă la date fragmentare și de amănunt. Prospectiva comportă o semnificație mult mai vastă ; noua știință îmbrățișează devenirea întregii omeniri și dezvăluie fețele multiple ale destinului culturii. Incidențelor de ordin teoretic, cuprinzînd civilizația într-o realitate aflată în permanentă devenire, în care prezentul este legat de trecut printr-un salt revoluționar creator, iar actualitatea condiționează viitorul prin același proces emergent, li se adaugă un fapt fundamental, de ordin practic : stadiul actual al civilizației nu se poate lipsi de călăuzirea previziunilor, de planificări, pe scurte sau pe lungi termene, cuprinzînd toate sectoarele vieții sociale : biologic-demografic, ecologic, economic, social și industrial, urbanistic, prospectiv-energetic, pedagogic, cultural. Evoluția civilizației actuale nu poate fi întrevăzută altfel decît în perspectiva anticipațiilor, printr-o extrapolare riguroasă a datelor actuale, prelucrate cu ajutorul ordinatoarelor și metodelor cibernetice. Politica diferitelor guverne, ca și programul de lucru al marilor organisme internaționale sînt subordonate exactitudinii și înregistrărilor de informații și de date prospective.

Eficiența anticipărilor este condiționată, însă, de un fapt fundamental : devenirea civilizației nu este — și nu a fost niciodată — liniară și fragmentară, reductibilă la cîteva domenii independente, bine țărmurite, între care experții stabilesc, în mod secundar, raporturi de coexistență și înrîurire. Evoluția este globală, de totalitate. Civilizația este o structură integrată, în care diferitele sec-

toare — demografie, economie, industrie sau viață spirituală — alcătuiesc un tot și nu pot, sau nu trebuie să fie gîndite separat. Conexiunea, interacțiunile dintre domenii se presupun, obligatoriu. Științele fizico-chimice și economia, biologia generală și agronomia, progresele științei genetice și alimentația populațiilor pămîntului, cercetarea științifică zisă fundamentală *(background research)* și activitatea industrială, pedagogia nouă și construcția de școli, organizare a comerțului și plan urbanistic săvîrșit pe mai multe decenii apar, în prezent, ca expresii ale unei aceleiași realități, care nu poate fi cuprinsă în compartimentări separate. Construcția unui aerodrom sau a unui complex industrial automatizat, lărgimea unei străzi sau prevederea întinderii unui oraș în construcție trebuie privite în perspectiva deceniilor viitoare. Explozia demografică, schimbarea de proporție a populațiilor globului în favoarea grupelor de vîrstă tînără, numărul crescînd al populațiilor ce vor trebui integrate vieții culturale pentru a înlătura catastrofa analfabetismului ce va amenința o societate în care numărul și calitatea învățătorilor sau a construcției școlilor nu vor fi fost prevăzute din timp, alcătuiesc primejdii ale unui dezechilibru social și cultural poate mult mai grav decît lipsa de anticipare exactă privind organizarea practică a vieții industriale.

Dificultăți de alt ordin, dar tot atît de importante se vor ivi în cazul în care metodele științifice de elaborare a produselor alimentare sintetice sau întîrzierea depistării unor noi mijloace de alimentație ar putea conduce la înfometarea unor mari zone continentale.

În această operație de anticipare, științele teoretice și aplicațiile lor practice au un rol central. Volumul lui Pierre Auger, *Tendințe actuale ale cercetării științifice*, publicat de Organizația Națiunilor Unite și UNESCO (tr. rom. Editura științifică, 1967), dezvăluie un imens evantai al domeniilor de cercetare, de la disciplinele teoretice, începînd cu științele fundamentale, matematica, fizico-chimia, fizica atomică, fizica nucleară și domeniul energiilor radiante, completate cu științele biologice și medicale, disciplinele consacrate studiului pămîntului și

spațiului, avînd un corelat obligator în științele alimentației și agriculturii, a combustibililor și energiei, în cercetările industriale.

Orientarea tuturor acestor discipline are o proiecție multiplă, deopotrivă către reconstrucția evoluției trecute a lumii și vieții și către viitorul apropiat și depărtat. Teoriile cosmogonice cuprind universul într-o viziune unitară, de la concentrarea ultradensă a materiei inițiale, urmărindu-i evoluția pînă la formarea quasarelor, depărtate de galaxia noastră cu 10—14 miliarde de ani-lumină ; majoritatea științelor și tehnicilor actuale au proiecție către viitor, prefigurînd lumea de mîine, prin automatizare și metode cibernetice : ambianța urbanistică actuală, amenințată de poluarea industrială este prevăzută ; semnalul de alarmă a fost dat și mijloacele de combatere sînt pe cale de îndeplinire.

Toate aceste discipline vor configura existența umane și mediului urbanistic și cosmic o nouă structură. Științele biologice și medicale merg mult mai adînc. Se prevede, în adevăr, în următoarele decenii o intervenție fundamentală în însăși structura și complexiunea biologică și psihologică a omului și speciilor animale și vegetale. Rezultatele obținute, cu deosebire în ultimii ani, sînt spectaculare. Știința va schimba în curînd condițiile vieții umane, a suprimării bolilor genetice, duratei vieții și aptitudinilor intelectuale. Încă din anul 1970 s-a reușit să se obțină sinteza genei, unitate a materialului ereditar ; în ultimii ani, numai în Franța se nasc cam o mie de copii prin imersare artificială ; în diferite țări s-au organizat chiar „bănci ale spermei", îngăduindu-se conservarea indefinită a spermatozoizilor, la temperaturile joase ale azotului lichid ; astfel, în ultimul timp, în America, s-a născut un copil dintr-o femeie fecundată cu sperma ținută în eprubetă timp de zece ani.

S-au făcut tablouri previzionale, privind calendarul probabil al marilor descoperiri care vor modifica în curînd ritmul, condițiile de viață și durata vieții umane : activarea memoriei prin injecții, prelungirea tinereții, invigorarea vîrstei înaintate, mărirea longevității etc.

(Va trebui să adăugăm, însă, că aceste date sînt susceptibile de a se îmbogăți cu fiecare an, și chiar cu fiecare lună... Ritmul progresului este, în era noastră, accelerat...)

Datele prospectivei își au astfel un punct de plecare în informația completă asupra stării științelor actuale. Cunoscîndu-se stadiul actual al științei se pot obține date previzibile sau ipotetice asupra viitorului, prin întregul metodelor pe care noua știință le-a instituit. S-au putut astfel prevedea cu cîțiva ani înainte iminența zborului astral și alunizarea, după cum se poate afirma că în viitor științele biologice și medicale vor fi în măsură să vindece afecțiunile canceroase.

* * *

Asistăm, în prezent, la o schimbare de atitudine mentală a omului față de noțiunea timpului istoric și față de raportul dintre individ și totalitatea valorilor culturale. Omul contemporan nu mai îmbrățișează lumea culturii sub unghiul unei singure categorii de valori. Atitudinea umanistului, celebrînd exclusiv cultura elenistă sau latină, sau poziția artistului de avangardă, fixat cu predominanță pe valorile călăuzitoare ale timpului actual, vădind o luare aminte indulgentă pentru trecut, fac loc unei înțelegeri totale a valorilor culturale, care sînt privite în continuitatea lor organică, în devenire. Cultura umană este înțeleasă ca o unitate în timp, în care prezentul, rod al întregului trecut al umanității, condiționează valorile viitoare — după cum, mulțumită unei perspective mai largi a filosofiei culturii, omul informațional al prezentului nu se mai limitează la un singur ciclu cultural-european, extrem-oriental sau african — decretat arbitrar ca fiind singurul autentic, ci le consideră pe toate ca fiind forme ale aceleiași realități de gînd. Unității de origine și de natură a omului, ca specie, postulată de antropologia contemporană, îi corespunde o unitate a culturii umane, deopotrivă în devenirea ei temporală, ca și în varietatea formelor sale continentale. Omul contemporan este prezent în cultură, această

noțiune fiind înțeleasă în realitatea ei totală, de expresie evolutivă a întregii umanități, cu proiecție către viitor.

Atitudinea omului de știință este de asemenea schimbată, într-o epocă în care valorile culturale nu se mai socotesc ca încheiate și statice. Către mijlocul secolului trecut se credea că știința se află în preajma adevărului ultim și că răspunsurile teoretice la problemele universului și vieții au un caracter definitiv. Cunoașterea era socotită ca fiind ajunsă în apropierea palierului ei de sus. Omul de cultură se menținea, tot restul vieții, la cunoștințele căpătate în școală. În prezent, progresul științific este atît de rapid, încît nevoia „reciclajului" la fiecare perioadă de trei sau cinci ani se face simțită de „specialiști" și tehnicieni, iar omul de cultură este obligat să țină în permanență pasul vremii, printr-o informație exactă. Poziția cercetătorului față de procesul activității sale s-a schimbat, de asemenea. În pasionanta sa lucrare, *Știința în anul 2 000*, publicată în traducere românească în Editura Enciclopedică Română, 1971, B.G. Kuznețov observă la pagina 84 ; „În trecut, caracterizarea unei cotituri în știință se încadra în informațiile de acest tip : «acum am reușit să cunoaștem»... Și astăzi s-a mai păstrat această componentă a caracterizării, dar accentul s-a deplasat spre afirmațiile de tipul ; «acum ne dăm seama ce trebuie să mai aflăm»"...

Știința este, așadar, privită în devenirea ei, *in the making*, ca valoare în mers către viitor, iar cultura umană în general este cuprinsă de omul contemporan în unitatea ei totală. Perspectiva este schimbată. Impasurile sau dificultățile eventuale ce se pot ivi în calea evoluției omenirii sînt privite, în prezent, sub incidența întregii evoluții, cosmice, biologice și culturale a lumii. Poziția a fost cu limpezime exprimată de Julian Huxley, către sfîrșitul lucrării sale, *Evoluția în acțiune* (tr. fr. Paris, P.U.F., p. 125) : „Omul este rezultatul a două miliarde de ani de evoluție biologică ; el poate nădăjdui să aibă în față o evoluție psiho-socială de mărime cel puțin egală, dacă nu superioară. Specia umană poate fi confruntată

cu multe și grave probleme ; are însă înaintea ei un imens răgaz, pentru a le dezlega ; faptul este, pentru noi, încurajator."

* *

În fiecare epocă istorică, omul și-a format o imagine de totalitate asupra lumii și vieții. Imprecisă sau bine definită, după ideația și cultura fiecărui individ, această concepție generală nu este însă mai puțin efectivă. Viziunea, strict personală, dar având anume similitudini și corespondențe între oamenii aceleiași culturi și epoci — larg dezbătută în gîndirea ultimelor secole — este deopotrivă un concept intuitiv, rod al conviețuirii sociale ca și, adesea, al unei îndelungi și laborioase reflecții, sprijinite pe datele științifice și filosofice ale epocilor respective.

Elaborarea unei concepții generale asupra lumii nu a luat naștere odată cu Thales din Milet sau cu înțelepciunile est-orientale ; cuprinderea mentală a realității și statornicirea locului ocupat de om în lume este mult mai veche și poate fi statornicită încă din perioada paleoliticului mijlociu în musterian, odată cu apariția primelor sepulturi, mărturie a unei mentalități evoluate, depășind realitatea imediată, a vieții. În adevăr, spre deosebire de animal, care trăiește local, în zone circumscrise, chiar cînd cunoaște migrația aeriană sau acvatică, omul depășește concretul și năzuiește către o cunoaștere de totalitate a lumii, prin abstracție și limbaj. Situat pe două nivele de realitate, în același timp biologic-concret și magic-transcendent, omul primitiv depășește habitatul în care trăiește și aspiră către o cuprindere și dominare a lumii și evenimentelor, prin ritualuri magice. Este un început de unificare a realității prin dominarea vizibilului cu ajutorul puterilor nevăzute, prin concepții animiste, incantații, operații simbolice de sacrificii propițiatorii, în scopuri cinegetice.

Dibuirile primitive ajung în decursul mileniilor la efortul de înțelegere unifiantă a realității, la situarea omului în lume, la încercări de răspunsuri date sensului vieții, datoriilor sale morale și destinului său. Concep-

țiile unifiante asupra lumii și vieții umane, reprezentînd o caracteristică specifică omului, au fost în genere corelate cu datele științifice ale fiecărei epoci istorice. Istoria filosofiei nu face decît să confirme acest paralelism. Epoca noastră, definită printr-o adevărată mutație revoluționară, se va caracteriza prin aceeași sudare între concepția de totalitate a lumii și științele speciale. În prezent, perioada acestei elaborări a devenit mult mai strînsă. Speculația cosmologică sau cea biologică sînt tributare laboratorului și experimentului. Viziunea omului de știință actual și-a pierdut diferențierea compartimentată între științele speciale, prin apariția cercetărilor interdisciplinare. Realitatea este unitară, insecabilă. Științele speciale și-au pierdut autonomia. Cercetătorii aparținînd unor discipline diferite, dar conexe, lucrează în echipă.

Rezultatele obținute în ultimele decenii sînt convergente. Materie „inanimată" și viață nu mai sînt socotite opuse. În cosmos, s-au descoperit numeroase substanțe chimice specifice fenomenelor vitale. Teoriile cosmogonice și studiul originii vieții se află în continuitate. Evoluția cosmologică își găsește în devenirea paleontologică de pe Terra o continuare, încoronată cu antropologia și viața istorică. Unitatea cosmică în diversitatea formelor structurale apare gînditorului actual ca o realitate de fapt.

În această imensă volută, în care se interferează ființa umană, gînditorul statornicește, fără îndoială, criterii de apreciere, semnificații. Condiția umană, viața culturală și epoca istorică a prezentului îi sînt mai apropiate decît evoluția stelară : făuritorul de „modele de universuri" și teoreticianul originii cosmice prin procesul de *bing-bang* este, totuși, omul cugetător, care înțelege realitatea, înțelegîndu-se pe sine. Gînditorul Immanuel Kant afirmase că dintre cele patru mari întrebări ale filosofiei : ce putem ști ? ce trebuie să facem ? ce putem nădăjdui ? și ce este Omul ? — la care răspund Metafizica, Morala, Religia și Antropologia — disciplina esențială fiind Antropologia, pentru motivul că „răspunsul la primele trei întrebări se referă la ultima".

Știința omului, Antropologia, se află în centrul preocupărilor umane. Nu trebuie să vedem aici megalomania unei concepții antropocentrice fără justificare, ci expresia unei realități evolutive de ordin cosmic: omul este, după cunoștința noastră actuală, rezultatul cel mai diferențiat al devenirii universale, iar creierul uman cea mai înaltă formă a evoluției materiei, în formele cunoscute.

* * *

Edificarea unei concepții unitare asupra lumii, expresie unică a unei personalități și caracter definit al speciei umane, nu are numai o însemnătate de ordin teoretic, obligatoare cercetătorului specializat într-o anumită disciplină științifică, dar conștient de locul ocupat de această disciplină în complexul total al Științei contemporane, în care activitatea sa se integrează.

Rolul practic, general întregii umanități, este tot atît de important. Integrarea individului în desfășurarea vieții universale și în sfera vieții sociale, conștiința originii formației sale corporale și mentale, a locului ocupat de el în lume și în înconjurul social, condiționează orientarea sa în viață, conduita sa practică de fiecare zi, ca și linia conducătoare a întregii sale biografii individuale, prilejuindu-i o ierarhizare a faptelor și evenimentelor după semnificațiile acestora și aprecierea Valorilor majore, alcătuitoare ale culturii căreia îi aparține. Spre deosebire de animal, individul uman nu trăiește într-un cadru uniform de situații, cărora să le poată răspunde prin reacții stereotipe, de reflexe condiționate sau de adaptări inteligente, situate pe un portativ liniar, de ordin exclusiv biologic. Omul este situat într-un univers multidimensional, de valori, avînd orientări și structuri calitativ diferite, deși îngemănate, de natură socială, economică, teoretică, juridică, estetică, politică, toate acestea fiind călăuzite, după opinia noastră, de criterii de ordin etic, adevărată încununare a valorii ființei umane.

Concepția personală a fiecărui om asupra lumii și vieții îl definește în ceea ce acesta are mai propriu, îi călăuzește *ethos*-ul și întregul acțiunilor sale. Omul, ca atare, este o răsfrîngere a concepției sale generale despre lume și despre locul pe care îl ocupă în viață, alcătuindu-i un îndreptar de existență.

Subliniind faptul, înțelegem să stăruim asupra caracterului distinctiv al epocii noastre : caracterul revoluționar al culturii contemporane, dată fundamentală a concepției generale a omului despre lume, cum am arătat amănunțit într-un eseu publicat în volumul *Revoluția științifică și tehnică contemporană*. Editura Politică, București, 1967.

C-din 5631 coala 2

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Metode convergente în studiul edificării personalității și a elaborării artistice

O înțelegere de adîncime a unei ființe, a unei opere, a unui destin individual sau colectiv, împlinite deopotrivă pe plan sufletesc și social, nu se poate obține decît prin urmărirea acestora în dezvoltarea lor la timp, cu alte cuvinte, printr-o întoarcere la origini. Adevărata cuprindere mentală a lumii și a vieții presupune o reconstituire genetică. Ființa sau faptul împlinit reprezintă o simplă fază, o secțiune transversală dintr-un lung proces, desfășurat în timp. Menținerea la un singur moment al acestei deveniri imobilizează ființa, o consideră static : se anulează, în acest mod, treptele suitoare ale împlinirilor trecute, ca și privirea prospectivă.

Postulăm așadar o metodă diacritică de cercetare, cu validitate universală : este o implicație ultimă, necesară, a concepțiilor evoluționiste. Imaginea realității, așa cum aceasta este înțeleasă de omul modern, este esențial heracliteană. Epistemologia cosmologică, biologică și noologică a erei noastre electronice a fost prefigurată de Darwin și Spencer. Principiul are aplicație în toate sectoarele cercetării. Ne îngăduim să amintim aci că l-am aplicat deopotrivă în înțelegerea antropologică și dezvoltarea personalității *(Personalitate și destin*, 1945, revăzut în 1975, dar rămas inedit, *Essai sur la condition*

humaine, 1947, publicat fragmentar în 1973), în psihologie (*Visul și structurile subconștientului*, 1938, 1970, *Principii de psihologie antropologică*, 1971), ca și în critica literară și artistică, într-un ciclu de studii și monografii (Lev Tolstoi, A. Pușkin, Bruegel, T. Vianu etc.).

Metoda presupune, în înțelegerea omului, înlocuirea portretului static — văzut exterior și uneori anecdotic, limitat la amănunt adesea nesemnificativ și biografie sumară — cu o reconstrucție interioară a ființei, înțeleasă în împlinire treptată. Menținerea la înfățișarea fragmentară a trecutului este mutilată pentru o înțelegere a omului. Referința la trecut și prospectarea devenirilor viitoare ale ființei sînt mult și mai bogate în tîlcuri. Indeosebi, raportarea la copilărie este obligatorie; reconstituirea ființei în timp nu trebuie să se oprească totuși aici. Cuvîntul lui Rudyard Kipling: „dați-mi primii cinci ani ai vieții unui om, pentru a-l putea înțelege; nu am nevoie de nimic altceva" — pe care îl citățm din memorie — înfățișează o vedere parțială. Plămada, în primele ei forme, este importantă, dar nu îndestulătoare: substanței embrionare trebuie să i se adauge înfățișările multiple ale morfologiei adulte, evoluînd către senescență. Cuprinderea ființei nu poate fi decît dinamică. Ceea ce entomologistul numește *imago* — adică aspectul adult al insectei — trebuie raportat la evoluția sa totală. De asemeni, împlinirea individualității umane și a personalității nu se poate înțelege decît printr-o cuprindere dinamică și cauzală, în care embrion și ambianță fizică și mai ales culturală, adînc propriu, ireductibil, înnăscut al ființei, și influență venită din afară se presupun, se îmbină și se integrează într-o structură unică.

O viață omenească, privită în succesiunea fazelor ei, un destin individual, excepțional sau anonim, o înfăptuire artistică vor trebui, astfel, înțelese într-o optică structurală, de totalitate a ființei și ambianței culturale, în care această ființă s-a dezvoltat și s-a creat. Omul, ființă esențial creatoare, începe prin a se crea pe sine. El nu suportă pasiv influențe exterioare, dar nici nu-și dezvoltă izolat, robinsonian, o personalitate fără corelații

cu viața din afară. Cuvîntul prim și ultim al formării personalității este interferența dintre o viață interioară în dezvoltare și un întreg de factori culturali — mediu social și parental, educație, școală, muzeu, bibliotecă, împrejurări externe întîmplătoare.

În fapt însă — și, riguros vorbind — cuvîntul interferență este impropriu. Nu ne aflăm, în realitate, în fața a două ordine de fapte : de o parte, autenticul unei ființe, iar de alta ambianța culturală — între care s-ar stabili corelații în timp. Procesul este interior, presupunînd *consubstanțialitate*, coabitat primordial. Germen și ambianță, ființă și mediu social-cultural nu pot fi separate una de alta, decît analitic, mental. Ele coexistă originar. Omul în devenire nu poate fi înțeles prin punerea în prezență separată a calităților proprii înnăscute și a influențelor din afară, pentru motivul că acestea s-au dezvoltat simultan, într-o împlinire indisociabilă. Astfel, în fapt, fiecare ființă umană reprezintă rezultanta devenirii, coexistenței inseparabile, a unei structuri vitale unice și unitare, dezvoltată într-o ambianță cosmic-culturală.

Inteligența analitică, acceptînd procesul în structura lui intimă, indisociabilă, se străduiește totuși să privească cele două ordine în prezență — om și lume — separat, și, fără să le opună, să descifreze locul și modalitățile articulațiilor dintre ele. În acest sens, pur analitic și teoretic, se poate vorbi despre semnificația influențelor exterioare, suferite de om în cursul vieții, ca și de însemnătatea pe care le-au avut *întîlnirile*, în împlinirea acesteia, dînd, de bună seamă, cuvîntului sensul lui cel mai cuprinzător : cunoașterea unei alte ființe, a unei cărți, a unui curent de gîndire sau de sensibilitate, a unui oraș sau a unui învățător, a suferinței, dragostei sau iminenței morții, într-un cuvînt a marilor realități ale vieții și lumii.

*

* *

Definind semnificația *întîlnirilor* în edificarea unei personalități, ca și în elaborarea unei invenții sau opere, am pus termenii discuției în sensul cel mai general al acesteia ; al dezvoltării Omului într-un Mediu cultural. Educația îmbracă forma generalității, iar datele sînt supuse mediei statistice. Cei doi termeni, teoretic și analitic desprinși din *continuum*-ul *om-viață socială*, au o semnificație exemplară, cu validitatea universală, expresie a unui proces *necesar*. Om și lume se presupun, obligator. În momentul în care ne referim la o anume personalitate și la elaborarea unei anumite opere, corelația își pierde însă caracterul constrîngător și ia o formă contingentă. Faptul că un anumit copil, avînd o anumită înzestrare intelectuală și o anumită bogăție emotivă, a putut urma o anumită școală, întîlni un anume învățător, sau a putut citi la o vîrstă dată o anumită carte, devine o înlănțuire de fapte fortuite, adică — pentru a ne menține la vechea definiție a lui A. Cournot, cu toate obiecțiile ce se pot aduce acesteia — de „fapt ce rezultă din producerea de fenomene aparținînd unor serii independente, în ordinea cauzalității".

Condițiile vieții economice și sociale generale intervin de asemenea hotărîtor.

Faptul că Victor Cousin, de pildă, născut dintr-o familie nevoiașă, copil turbulent și vagabondînd pe străzi pînă la vîrsta de unsprezece ani, a putut împiedica, întîmplător, maltratarea unui conșcolar de către camarazii săi, la poarta unui liceu, intervenind împotriva agresorilor, a însemnat întîlnirea hotărîtoare a vieții pentru viitorul filosof : mama colegului, impresionată de vioiciunea lui de spirit, l-a luat sub îngrijire, i-a dat o bună educație și l-a înscris la liceul Charlemagne din Paris. După șapte ani, tînărul avea să obțină toate premiile la Concursul general, dobîndind mai tîrziu, din partea ministerului de interne, postul de auditor în Consiliul de Stat, ce avea să preludeze un destin social și intelectual, cu însemnate repercusiuni asupra vieții culturale fran-

ceze a secolului. Un fapt de pur hazard (aflarea tînărului Victor Cousin într-un anumit loc și într-un anume moment), conjugat cu o seamă de alte condiții, subiective și obiective (dispoziția emotivă a mamei copilului, starea materială a acesteia, surpriza în fața calităților intelectuale vădite de un copilandru vagabond) a reprezentat pentru Victor Cousin evenimentul care a dat vieții sale o nouă călăuzire.

Alături de imponderabilele și „infiniții mici", de ordin social, economic și educativ-cultural, care țes canavaua concretă a fiecărui destin individual, dîndu-i unicitate, apar, în fiecare biografie, neașteptat, complicînd coincidențele hazardurilor cotidiene, marile întîlniri, marile drame sau infirmități corporale, congenitale sau dobîndite : surditatea lui Goya, piciorul strîmb al lui Byron, cocoașa lui Leopardi, cecitatea lui Milton, boala lui Nietzsche și Maupassant, neputința sexuală a lui Swift, sau, pe alte planuri : intervenția de hazard în biografia unui compozitor, conducînd la o temeinică formație muzicală (C. W. Gluck) ; apariția neașteptată, într-un moment de prăbușire morală și materială a lui Richard Wagner, într-un hotel din Frankfurt, a mesagerului trimis de Ludovic al II-lea, reprezentînd pentru artist o întorsătură a destinului ; revelația avută de Pascal în noaptea de 23 noiembrie 1654, în urma unei predici a părintelui Séglin ; întîlnirea dintre Dante și Beatrice ; jurămîntul cerut lui Hannibal de tatăl acestuia; corespondența spirituală dintre Edgar Poe și Charles Baudelaire, cunoașterea legendei doctorului Faust de către Goethe, a teatrului grecesc antic de către tragedienii francezi ai secolului XVII-lea ; influența artei negre asupra artiștilor europeni, începînd cu descoperirea de către Vlaminck a unei sculpturi africane ; prietenia dintre Montaigne și La Boetie.

Evocăm de asemenea, cu emoție, apropierea tîmplei copilului, de tîmpla învățătorului care îi diriguiește mîna în învățarea scrisului sau a primelor silabisiri, deschidere de orizont care va însemna întîlnirea hotărîtoare, conducînd la înserarea unei vieți în realitarea Culturii ; amintim însemnătatea dobîndirii, pentru viitorul om de

știință, a stăpînirii *instrumentului* său principal de cunoaștere („numărul" pentru Pythagora; „cercurile" lui Arhimede, luneta lui Galilei), sau descoperirea lumii sunetului pentru viitorul compozitor, a formei pentru sculptor sau arhitect, a luminii pentru cel ce va deveni pictor — tot atîtea momente dramatice, de început al unei vocații și de creare a unor noi universuri, ce vor ajunge prin maturare spirituală și nenumărate sublimări de gînd, la înălțarea Parthenonului, la opera lui Michelangelo, la răscolitoarea dramă a lui Beethoven, sau la puritățile lui Fra Angelico — pentru a nu mai aminti nenumăratele fapte de hazard — răsfrîngere și sublimare, prin mit a unor evenimente — consemnate de diversele mitologii, și cu deosebire de mitologia greco-romană.

Descoperim în fiecare din aceste intersecții de călăuziri între drumul în viață al unei ființe și întîmplarea exterioară intervenind accidental, același proces de punere în valoare a unui eveniment cotidian sau excepțional, printr-o revelare a unor aptitudini sau călăuziri mentale care, altminteri, ar fi rămas ațipite, în stare potențială. Întîmplarea dezvoltă astfel virtualități lăuntrice, cărora le dă expresie, îngăduie unei conștiințe să ia posesie de sine și de propriile aptitudini. Formarea personalității printr-o succesie de *alegeri*, postulată de existențialiști, nu este decît folosința unor împrejurări exterioare întîmplătoare. Acestea din urmă devin fecundante pentru o complexiune morală, părînd a fi adaptate realității sufletești celei mai intime a personalității în cauză.

În adevăr, aceste împrejurări nu au un caracter neutru; au, pentru fiecare om, un accent unic: împrejurarea socială dată, interesînd un mare număr de indivizi, va trece nebăgată în seamă de cei mai mulți dintre cei ce i-au suferit influența, oarecum pasiv, reprezentînd însă pentru un singur om marea întîlnire, care avea să dea existenței sale un nou sens.

* * *

Exprimată în termeni cibernetici, întîlnirea unui om cu marele eveniment sau cu succesia de evenimente care i-au însemnat biografia cu numeroase cotituri, se reduce la prelucrarea unor *informații*, reprezentînd o selecție subiectivă a întregului orizont social și cultural al unei epoci. Faptul apare precumpănitor în elaborarea operelor de cultură și a invențiilor tehnice. Opera unei personalități creatoare, luăm exemplul lui Goethe, nu este decît apropierea, trăirea în adîncime, a informației culturale universale. Rămas, printr-un joc al hazardului, analfabet — cazul lui Gaspar Hauser — Goethe nu ar fi putut da expresie universului său interior, după cum Edison nu ar fi făcut nici o invenție, sau ar fi fost redus la modificări de tehnici rudimentare, transpus fiind într-o societate primitivă : va fi în ambele cazuri întîlnirea dintre o personalitate creatoare și stilul unei epoci — sau mai exact vorbind, dezvoltarea progresivă a unei personalități înlăuntrul unei structuri culturale, datorită numeroaselor „întîlniri" de însemnătate variabilă, înșiruite în lungul vieții acesteia, cu anumite condiții exterioare, priincioase sau nu.

Faptul poate fi exprimat în termeni generali : omul, animal creator de valori, nu-și poate împlini specificul decît într-o ambianță culturală, cu ajutorul unor condiții favorizante, pe care le-a pus în valoare — sau foarte adesea, împotriva unor condiții adverse, pe care a trebuit să le înlăture, sau să le învingă. Actul creator este o rezultantă, între o inventivitate individuală, rod al unor complexe și îndelungi procese, în care creația subconștientă intervine hotărîtor, și un întreg de date obiective. Conceptul originalității totale a spiritului uman individual este o eroare, care vădește o neînțelegere a poziției omului în universul culturii.

*
* *

„Întîlnirea" — adesea fapt de hazard — presupune, în genere, pentru a putea lua însemnătatea unui eveniment biografic, o corespondență, o adaptare de structură între complexiunea sufletească a individului și natura evenimentului exterior; lipsa de ecou interior a faptului din afară nu are, pentru individ, semnificație, se pierde în neînsemnătate sau lipsă de luare aminte. Tîlcul evenimentului este măsurat de ecoul lui sufletesc. Numai atunci întîlnirea ia proporția unei confruntări, conduce la elaborarea unui alfabet propriu de rostire, rod al unei revelații. Fecunditatea unei întîlniri presupune așadar consonanță; este condiția frecventă, fără să aibă, totuși, caracter obligatoriu, a fiecărei înfăptuiri artistice sau tehnice.

Va trebui să observăm, totuși, că această concordanță nu este îndestulătoare, pentru a dobîndi rezonanță vitală, pe plan biografic, sau rotunjite pe plan spiritual, creator. Oportunitatea evenimentului intervine, de asemeni. Întîlnirea nu trebuie să aibă loc prea devreme, cînd maturația sufletească a individului nu se află încă în stare de receptivitate, sau prea tîrziu, cînd omul a depășit etapa acestei receptivități, sau cînd evenimentul din afară devine, pentru a spune astfel, inactual; este necesar, de asemeni, ca dispoziția sufletească de moment a individului să răspundă armonic și adaptat faptului incidental, fecundant.

*
* *

Afirmăm, prin aceasta, existența unei afinități elective obligatorii între ființele în prezență în actul întîlnirii, sau concordanța necesară între timbrul sufletesc general sau de moment al omului și natura evenimentului care-l întîmpină, într-un moment al existenței sale?

O atare simplificare nesocotește tectonica subtilă și complexitatea vieții sufletești, mai cu deosebire a pro-

ceselor subconștiente și prelungirilor emotive, uneori paradoxale, neașteptate, ale trăirilor. Omogenitatea sufletelor este o iluzie ; chiar analogia acestora presupune o schematizare abuzivă. Adesea, întîlnirile dintre oameni sînt mai bogate în urmări, prin structura lor contrastantă, fapt obișnuit în legătura de dragoste, în care dimorfismul corporal și diferențele specifice dintre sexe ajung la complementaritate, la întregirea mutuală, la îmbogățire, prin coexistență de opoziții.

Caracterul traumatizant, catastrofa pot de asemeni revela o ființă sieși, prin trăirea adversității, a tragicului. Împlinirea sufletească și actul creator nu sînt totdeauna rodul unui climat egal, în seninătate, ci, foarte adesea, a unei drame, a tensiunii și suferinței, a durerii morale și fizice. Omul nu creează numai în bucurie și calm al gîndului, ci și în durere. Caracterul fecundant al disonanței dintre om și ambianță, dintre om și semenii apropiați, intervine poate mai des decît adaptările armonice. Totul se reduce la structura unei complexiuni sufletești, la călăuzirile neștiute ale proceselor subliminale, la ecourile adesea tîrzii ale trăirilor, la dinamica interioară, dezlănțuind uneori, în aparență neașteptat, un gînd sau un act, o stare de extaz sau de prăbușire, în marile depresiuni ce conduc sufletele lipsite de vigoare la impase, a căror singură ieșire nu pare a fi decît suprimarea de sine.

Se articulează în acest mod, prin coexistența prelungită în lungul întregii vieți a unicității unei structuri individuale și a mulțimii faptelor și condițiilor exterioare — din care se desprind marile întîlniri și corespondențe de suflet — cadența vitală a fiecărui om, structura în devenire a fiecărei biografii. Se integrează astfel de o parte tipul extrem al devenirii umane armonioase, echilibrate și organizate, și în opoziție cu aceasta, evoluția vieții în zigzag, neprevăzută, supusă capriciului, întîmplării și inspirației de moment — între care se inserează nenumărate forme intermediare. Prima formulă vitală este de structură echilibrată ; devenirea ei exemplară, expresie a seninătății și metamorfoză a împlinirii interioare în unitate, îmi pare a fi Johann Wolfgang

Goethe ; structura opusă este vînzolită de violente crize interioare și de metamorfoze în stridențe și suferință : August Strindberg.

... Aceste universuri interioare nu evoluează pe orbite proprii, independente unele de altele. Ele își răspund, din depărtare sau prin afinități directe, prin corespondențe sau opoziții, rareori însă prin ignorare voluntară. Raporturile de convergență sau de repulsie dintre aceste lumi alcătuiesc diversitatea contrastantă a culturii, mărturie a dramelor interioare, a proceselor creatoare. Aceste considerații au interferențe și obțin confirmări prin numeroasele studii etnografice săvîrșite în lungul deceniilor (E. Tylor, F. Boas, A. L. Kroeber etc.) cu deosebire asupra etniilor zise „primitive", din diverse continente. Cercetarea orientată asupra corelației dintre structură culturală și personalitate, a îmbrățișat problemele în spirit multidimensional, recunoscînd poziția umană aflată la confluența și în interdependența a numeroși factori de natură etnic-biologică, economică, alimentară, relații sexuale, sociale, tip de structură a familiei, ritualuri magice, instituții, raporturi interindividuale, psihologice, psihiatrice, psihanalitice. S-a năzuit către o cuprindere antropologică a vieții primitive punîndu-se accentul pe activitatea de educație a indivizilor — noțiune înțeleasă în sensul cel mai larg al acesteia, începînd cu atitudinile corporale și dominarea sfincterelor, pînă la atitudinile mentale și morale ale indivizilor față de grup și de valorile totemice — raportînd toate conduitele individuale la procese sufletești foarte subtile (tendințe agresive, frustrații, elaborări mitice, credințe magic-religioase).

Abram Kardiner (1939) și colaboratorul său Oversey (1951), Ralph Linton (1945), Levi-Strauss (1955—1958), G. H. Mead (1934), Maragaret Mead (1928), pentru a ne limita, au studiat din incidențe variate, la populații depărtate între ele cu mii de kilometri (indieni din America de nord, locuitori din Insula Alor — Sunda Mică în Pacific, din insulele Samoa, Madagascar, Africa de Sud, etc.) corelațiile funcționale dintre edificarea personalității și viața socială.

S-a aplicat, într-un cuvînt, principiul asupra căruia am înțeles să stăruim în primul eseu din acest volum al multiplicității de factori și corelații, alcătuind o concepție generală asupra lumii, caracteristică speciei umane.

S-a putut statornici, din aceste studii, existența unei personalități de bază (Ralph Linton : *The Cultural Background of Personality*, 1945 și Abram Kardiner : *The Psychological Frontier of Society*, 1945) exprimînd profilul psihologic specific unei întregi culturi, răsfrînte în mentalitățile individuale, care ar reprezenta adevărate tipuri generale, ale indivizilor din culturile respective. Faptul este fundamental, nu numai pentru societățile primitive, dar și pentru cele mult mai evoluate, îngăduind unui străin să distingă, după caracterele lor mentale comune, conaționalii aceleiași comunități. El este un rezultat al convergenței factorilor specifici alcătuitori ai acestor societăți asupra indivizilor respectivi.

Totuși, alături de „personalitatea de bază", model general și oarecum anonim al unei comunități date, va trebui să recunoaștem existența personalităților singulare, unice, diferențiate de marea mulțime a concetățenilor lor, prin particularități mentale, modalități reacționale foarte diferite la împrejurări — și mai ales prin aptitudini creatoare (exemplul artiștilor, inventatorilor, conducătorilor, personalităților profesionale specializate). Ne aflăm în fața unei *situări* individuale unice a indivizilor înlăuntrul complexului social, rezultat ultim al faptului că fiecare om are o *Weltanschauung* proprie, sau, pentru a folosi o expresie a lui Ralph Linton, un *statut* propriu, înfățișînd poziția sa distinctă înlăuntrul sistemului social, în care trăiește.

În adevăr, configurația relativ uniformă a complexului social este confruntată în fiecare moment cu jocul infinit diversificat al conflictelor sau armonizărilor dintre condițiile externe și interesele individuale, izgonind din tectonica nesfîrșit de subtilă a deliberărilor dintre cumpănirile lucide și meandrele vieții subliminale, ceea ce s-a numit „psihologia adîncurilor".

Individul uman nu este situat numai la o intersecție de sfere sociale, în sensul dat de Georg Simmel, sau

definit prin coordonatele unei diversități de parametri cosmo-sociali. El este o ființă multidimensională, ale cărei mobile interioare și procese subconștiente îi sînt în mare parte necunoscute.

Noua optică asupra naturii omului nu are numai o însemnătate de ordin teoretic, asupra căreia am stăruit în primele pagini ale prezentei lucrări. Corolarele practice sînt de aceeași însemnătate și privesc întregul de metode de studiu ce trebuiesc aplicate în studiul personalității și a valorilor, a tipurilor de culturi și, în general, în toate domeniile vieții culturale. Este, dealtminteri, nu numai firesc dar și obligatoriu, ca la o nouă viziune a lumii, aflată în prezent în fază revoluționară, să se elaboreze noi metode de examen asupra lumii, omului și fenomenelor de cultură. Cercetătorului actual nu-i mai este îngăduit de a folosi aceleași *instrumente*, pentru scrutarea lumii, vieții, fenomenelor culturale, ca în urmă cu cîteva decenii ; examenul fenomenelor nu mai poate fi organizat, pe un singur plan și din incidențe restrînse. Studiul fenomenului singular și, în aparență, izolat de restul realității, va trebui să fie înfăptuit în spirit global, și, în același timp, prin referințe la totalitatea faptelor în care se integrează, ca și în devenirea lui evolutivă, așadar esențial *genetic* prin etapele parcurse în trecut. Dacă fenomenele fizico-chimice își au drept cadru universal o viziune cosmologică, faptele umane au perspectivă antropologică generală.

*

* *

... Am ajuns, în ceea ce mă privește, la această încheiere de metodă încă de timpuriu. O seamă de întîmplări fericite și lecturi mi-au deschis un orizont evolutiv-structural, integrînd studiul de adolescență al lui Darwin și Spencer. Datorez lecturii unei lucrări a lui Joseph Norman Lockyer asupra proceselor devenirii sorilor o încoronare a cunoștințelor mele cosmologice, geologice (mai cu deosebire prin lucrarea lui Lapperent) și paleontologice, studiile medicale și filosofice începînde,

multiplicitatea disciplinelor care, pentru studentul ce eram, nu reprezentau științe diferite, ci ramuri ale aceluiași mijloc de cunoaștere a realității.

În acești ani (1923—1924) au intervenit, pentru mine, două evenimente intelectuale care aveau să-mi dea revelațiilor oferite de microscop și sala de disecție o deschidere de perspectivă decisivă : aflarea, la cursul de psihologie a profesorului C. Rădulescu-Motru, a noțiunii de *Structură* și lectura lucrării, descoperită întîmplător la un anticar, a profesorului Erwin Baur, *Einführung in die experimentelle Vererbungslehre*, Berlin, Borntraeger, ediția 1911. Descopeream, cam în același timp, cele două călăuziri, esențial moderne, ale cercetării : faptul *structurii* — ce avea să se extindă mai apoi, progresiv, la mai multe discipline (anatomie, psihologie, biologie, lingvistică, și, prin viziunea spiritului multilateral al lui Jan Smuts, la cosmologie) — și *perspectiva genetică*, completînd noțiunea de evoluție, prin elaborarea treptată a realităților fenomenale.

Nu voi întreprinde aci un itinerar de gîndire personal, ce m-a condus la elaborarea unei metode de cercetare structural-genetică și multidimensională și care mi s-a părut singura indicată de a cuprinde, în măsura putinței, integral, o realitate dată, o problemă, o personalitate sau o manifestare de cultură, întrupată într-o operă. Mă voi mărgini să enunț însă, pentru exemplificare, cîteva incidențe de examen, în aparență disparate, dar în fapt convergente, în examenul săvîrșit de mine, în cîteva lucrări.

În lucrarea *Thanatos* (1936 ; 1971) care a impresionat pe Nicolae Iorga, îndemnîndu-l, după lectura cărții, de a veni cu volumul la *Liga Culturală*, unde avea să țină o conferință, în care a examinat lucrarea citind spre exemplificare o pagină (v. revista *Cuget clar*, 29.VI.1936) am integrat, într-o metodă unitară, perspectiva cosmic-biologică, examenul psihologic și psihiatric, psihologia muribunzilor, drama sinuciderii, cercetarea experimental-chimică și fiziologică — și, după eliminarea cîtorva incidențe de privire contestabile, am încheiat studiul printr-o meditație filosofică.

Studiul *Funcțiunile creatoare ale subconștientului*, (1938, 1970) deși predominant psihologic, în scurte incidențe rezumative, îmbină examenul psihologic normal, fiziologia somnului, traseul grafic EEg, metoda poligrafică, privarea de somn la om și animale, ancheta statistică, examenul poziției omului adormit, raportînd toate aceste date la localizările nervoase responsabile de alternanța veghe-somn, ca și la mediatorii chimici sau determinismele neuro-hormonale ale stărilor de aţipire și somn adînc. Am stăruit de asemeni asupra elaborării psihologice a visului, deci a genezei proceselor onirice, ca și asupra caracterului dinamic al vieții sufletești, în permanentă evoluție.

Cu cele două volume, *Individualitate și destin* (apărute în anul 1945, revăzute în formă definitivă, dar rămase nepublicate) incidențele privirii sînt mult mai numeroase : biologic, genetic (după cunoștința noastră, studiul reprezintă prima lucrare antropologică examinată din perspectivă genetică) bio-tipologic, dinamic-gestual, studiul locului omului în natură, specificul uman prin structură bipolară, temperament, caracter, personalitate, semnificația veșmîntului, problema „personajului", viziunea caracterologică generală, Om și Destăn. Și în această lucrare metoda de lucru a fost structural-genetică.

Am integrat metode similare în lucrările : *Principii de psihologie antropologică* (1971), *Essai sur la condition humaine* (1947, publicată fragmentar în 1973), ca și în *Eros* (publicat fragmentar, 1974).

Eseurile noastre au fost rodul aceloraşi metode multidimensionale.

În *Poezia, mod de existență*, am alternat sau folosit simultan incidențele arheologic-preistorică, etnografică și evolutiv-culturală, analizînd în același timp condițiile generale de ordin fizio-psihologic ale elaborării poeziei și stăruind asupra datului primordial, specific uman și consubstanțial poeziei : Cuvîntul. Corespondențele poeziei cu tehnicile spirituale înrudite, magie, mistică, religie, muzică, mit, gîndire filosofică, figuri retorice, au fost completate cu procesele intime de elaborare ale poeziei — *Poezia în statu nascendi* — pentru a ne opri, după

un excurs asupra marilor opere poetice, la definiția poemului ca o „recreere a universului prin limbaj".

Nu vom menționa, pentru confirmare, numeroase alte eseuri filosofice și de critică literară și artistică, amintind numai portretul romanticului german E. T. A. Hoffmann, evocat printr-o metodă similară, în care biografia, portretul psihologic, perspectiva istoric-socială, psihiatrică, critic-estetică, sens etic și semnificație simbolică a operei se conjugă, în mănunchi.

*

* *

Studiul actual al evoluției culturale, definită printr-o etapă revoluționară, implică o aplicare adecvată a unor noi metode de cercetare. În știință și tehnică au fost elaborate examenul pluridisciplinar și activitatea în echipă. Operele vieții spirituale vor reclama, la rîndu-le, o metodă apropiată viziunii structuraliste, săvîrșită în spirit genetic, cu referință la procesul de elaborare a operelor literare și artistice. Această funcțiune revine criticii literare și artistice, care va trebui să se adapteze opticii culturale actuale.

Limitarea examenului unei opere, săvîrșit distrat și dinafară, după o privire superficială, urmată de aprecieri convenționale, cu înșeilări de adjective abil dozate, binevoitoare, negative sau reticente, este un anacronism. Opera edificată cu rîvnă și adesea cu suferință, — rod al unei viziuni personale asupra lumii și al unei estetici proprii autorului — nu poate fi bagatelizată prin suficiența distantă a criticului — și foarte adesea, prin incomprehensiune. Oficiul criticii literare și artistice comportă o responsabilitate etică — subliniată, dealtminteri, apăsat de Eugen Lovinescu, în scris, ca și în numeroase discuții personale. Criticul, care se presupune a fi format în climatul valorilor naționale și universale, trebuie să fie în același timp onest cu sine, cu ceilalți, și — pentru a cita din nou pe Lovinescu — *contemporan* cu etapa culturală în care trăiește și lucrează.

El va trebui să apropie operele în spiritul impus de climatul spiritual al epocii sale; privirii din afară și de la distanță, asupra operelor, va trebui să i se substituie, prin transpoziție sufletească și intuiție empatetică, identificarea cu procesele creatoare ale artistului într-o încercare de a reface procesul de elaborare a operei; metoda aceasta presupune aprehendarea, apropierea pînă la adiacență, cu viața artistului din partea portretistului său spiritual, cu trăirile și crizele sale de conștiință, dincolo de anecdotă și fapt insemnificativ, ca și referința la filiațiile și corespondențele intime cu alți artiști. Cuprinderea *structurală* a operei, concluzie ultimă a perspectivei genetice, va comporta o situare a lucrării în contextul socio-cultural-național și universal; raportarea acesteia la coordonatele valorilor, ajungînd la judecata axiologică, implică studiul invenției verbale, al artei poetice a scriitorului, sau al viziunii unice a oricărei înfăptuiri artistice; se ajunge, în acest mod, la statornicirea sensului general, a valorilor simbolice ale operelor, dat fiind că, foarte adesea, textura concretă a operei alcătuiește suportul unei semnificații generale.

În felul acesta, reducînd principiile de metodă ale criticii structural-genetice, la datele sale esențiale, se desenează profilul spiritual al unui artist surprins în unitatea sa ireductibilă, ce se revelează uneori direct, alteori criptic, acoperit, într-o operă, de asemeni *unică*, prin viziune, accent și mijloace de înfăptuire.

*
* *

Evoluția criticii literare, din ultimele două secole, pentru a ne limita la această activitate, vădește un fapt paradoxal. Metoda cercetării în concordanță cu spiritul timpului nostru a fost prefigurată, deși cu mijloace mai puțin evoluate, mai cu deosebire psihologice, de marii critici ai secolului trecut. Sainte-Beuve, fost student în medicină, prin referințe la date istorice, la biografia morală a scriitorilor și raportare la psihologia acestora, a în-

tegrat operele în aceste coordonate explicative; Taine, spirit de formație științifică multilaterală, a statornicit, de asemeni, un sistem, de bună seamă rigid și simplist, de referințe ale operelor, pe care le-a integrat totuși în largi viziuni de totalitate; la rîndu-i, Emile Faguet, istoric literar și critic, face referințe caracterologice și de ordin general asupra operelor, încadrîndu-le într-o rețea de corespondențe.

Marii critici și autori de monografii literare, un Thibaudet, un Brandes sau un Gundolf, au anticipat, de asemeni, metoda, cu mijloace proprii, caracteristice epocii lor. Totuși, critica de foileton continuă să practice adesea metode unilaterale și simpliste — și nu din lipsă de spațiu: expunerea densă, concentrată, poate compensa lipsa de stăruire analitică.

Exemple negative definind această deficiență a metodei critice abundă. Nu vom putea înmulți exemplele doveditoare. Vom cita însă grava eroare de apreciere săvîrșită de André Gide, lector al textului primei lucrări a lui Proust, pe care l-a repudiat ca frivol și lipsit de însemnătate.

Vom nota, în același timp, *numeroase dovezi de neînțelegere totală a unui text literar*, a cîte unui critic, fie prin nepregătirea literară sau filosofică a acestuia, fie prin rapiditatea lecturii. Nu înțelegem să stăruim. Mărturisesc însă că mi-a trebuit cîndva, ca lector format în discipline științifice de rigoare și respect pentru gîndirea autorilor studiați în literaturile clasice română și străine, un anumit timp pentru a-mi da seama de stupefianta carență culturală a celor ce-și atribuiau sarcina de a judeca operele artistice. Nu mă pot opri de a menționa un singur exemplu de atare incomprehensiune, a unui critic dramatic străin, ce se bucura cîndva de oarecare notorietate.

Cu mulți ani în urmă, am asistat, la Teatrul Montparnasse, la o reprezentare a piesei *Faust*, pusă în scenă de Gaston Baty. În scena *Prologului în cer*, regizorul, simplificînd viziunea lui Goethe, a închipuit Omul, adresîndu-se Puterii Supreme a lumii. Omul, ridicat pe

o stîncă pleșuvă, se adresa prin Cuvînt, înaltului, care-i răspundea, în răstimpuri, printr-o rază de lumină, ce inunda fața actorului, transfigurîndu-l.

Simbolul acestei comunicări era de o expresivitate cutremurătoare : era dialogul Cuvîntului, valoarea supremă a ființei umane, cu Lumina, mesajul stelar, realitatea vie a universului, cu alte cuvinte, a Spiritului cu Eternitatea. Mărturisesc că am rămas strivit de emoție, în fața inventivității mereu reînnoite a lui Baty, care plasticiza simbolic fiecare act al dramei goetheene.

Am așteptat nerăbdător apariția a doua zi a cronicii dramatice asupra spectacolului, în cotidianul pe care îl citeam regulat. A fost o consternare. Nefericitul cronicar nu înțelesese *nimic* din acest tîlc, atît de transparent, totuși.

*
* *

Am inițiat în anul 1944, familiarizat fiind cu tehnica subtilă a integrării psihiatrice, deprinsă în practica medicală, dar, în parte, învățată de la cîțiva mari maeștri, un dialog cu o seamă de scriitori și oameni de cultură română reprezentativi ai epocii *(Lumea de mîine,* 1945). Procedeul mi s-a părut adaptat năzuinței de a îndemna pe artiști să se dezvăluie în ceea ce au mai intim, dincolo de reticențele firești ale discuției — și mai ales în afara eventualelor inexactități de confesiune, care unui psihiatru în general nu-i pot scăpa : în adevăr, un atare psiholog știe totdeauna să distingă o disimulare, o exagerare involuntară sau voită a unei mărturisiri (ceea ce se numește „suprasimulare"), o încercare de evitare piezișă a unei întrebări-capcană, toate acestea învăluite fiind în atmosfera de confesiune și comuniune sufletească, pe care un psihiatru reușește să o stabilească între interlocutor și el.

Mărturisesc că, în cursul acestor prospecțiuni, unii dintre interlocutorii mei „supuși la chestiune" — cum s-a exprimat cu umor unul dintre aceștia — își pierdeau controlul și se mărturiseau dincolo de reticențele ce li

le impuneau discreția — și chiar pudoarea — pentru a-și reveni mai apoi și a mă ruga să nu aștern în scris divulgînd aceste testimonii prea intime, datorită atmosferei de consonanță de suflet stabilite între noi.

Cu variații de tehnică, am închipuit în lungul anilor, dialoguri asemănătoare, dar prin procedee diferite, cu un număr de cam optzeci de oameni de cultură ai vieții spirituale și tehnice românești. Aceste dialoguri se află în arhiva Radiodifuziunii. Numai o singură serie din aceste dialoguri libere, *Lumea de azi*, Ed. Junimea, 1981, săvîrșite spontan și transcrise cu exactitate, au fost strînse într-un volum.

Nu am putut urmări cronicile consacrate lucrării, dar am convingerea că o pătrundere critică, familiarizată cu tehnica monologului interior, cu lectura lui James Joyce și a cîtorva din scriitorii novatori ai epocii noastre, vor fi apreciat *semnificația documentară* a acestor mărturii psihologice, *răsfrîngînd procesul gîndirii intime, necontrafăcute sau „retușate" a cîtorva oameni de cultură români*. Am inițiat astfel o încercare de cunoaștere a unei elaborări mentale și a unei expresii a acesteia, surprinse *sur le vif*. Am acceptat, în acest mod, riscul inovației.

*
* *

Edificiului arhitectonic, monumentului, muzeului și bibliotecii, mărturii ale vieții interioare și geniului creator al celor ce au elaborat cultura umanității, li s-a adăugat, în ultimele decenii, mulțumită tehnicii moderne, reproducerea cuvîntului vorbit a marilor oratori și artiști.

Începutul a fost timid : inițiativa profesorului F. Brunet, în 1911, de a înființa „arhivele cuvîntului", continuată pînă la organizarea Muzeului Cuvîntului și Foneticii Naționale, aflată în capitala Franței și completată cu mărturiile mult mai cuprinzătoare ale personalității marilor dispăruți, cu ajutorul cinematografului vorbitor.

Omul de cultură intră cu sfială în aceste arhive ale trecutului. În încăperea severă, populată de numeroase

instrumente de înregistrare sonoră, se ridică deodată, din tăcerea pe care nu o tulbură nici ecoul depărtat al străzii, vocea unui om, pulverizat de multă vreme în moarte. Contactul e revelator. Numelui, operei, mărturiilor statice ale unei frămîntări de multă vreme istovite, i se adaugă vibrația ființei fizice a omului concret, ce a trăit cîndva.

Înmlădierile vocii răsfring vibrația de adîncime ale unei ființe. Murmurul neauzit al celulelor corpului, ritmul sîngelui și al organelor, rezonanțele cutiei toracice și ale foselor nazale, ale corzilor vocale, își află în voce plinătatea întregii vieți corporale. Formelor disociate prin moarte, le supraviețuiește alături de opera omului, *vocea*, cu unicitatea calităților ei fonice, cu armonicele ei multiple. Tonalitatea vocii, modulările acesteia răsfrîng o viață unică. Nu sînt anonime, neutre. Nu sînt nici rezultanta exclusivă a persoanei fizice a celui dispărut ; gîndul, personalitatea spirituală, arta vorbirii, stilul propriu, ireductibil, al omului, rod al întregii sale vieți în climatul culturii, își fac de asemeni drum, sublimate fiind în actul rostirii. Vorbind, omul se mărturisește. Ascultîndu-l, omul aparținînd posterității, reface etapele unei vieți, integrează o imagine credincioasă a unei ființe dispărute în timp, dar care, prin operă și creație a gîndului, a învins timpul.

Am reluat cîndva (1972), la *Muzeul Cuvîntului și Fonoteca Națională* din Paris, o veche experiență ale cărei momente au fost risipite în lungul anilor, dar pe care am reorganizat-o în cursul aceleiași zile, prin ascultarea unui număr de oratori, oameni politici, poeți, actori sau juriști, comparînd rezultatele de acum cu vechile impresii. Am obținut astfel confirmări sau corectări ale experiențelor noastre anterioare.

Am fost surprins, ascultînd o înregistrare a vocii lui Aristide Briand, într-o cuvîntare rostită în Societatea Națiunilor, de a nu mai regăsi muzica verbală și tonul cu modulări de violoncel, alternînd cu accente metalice, din alte discursuri, care-mi stăruiau încă în gînd. Efect al diferenței de înregistrare — sau diferență de tonalitate interioară a omului, care nu este niciodată

egal cu el însuşi ? De bună seamă, amîndouă aceste condiţii şi-au conjugat acţiunea în această vorbire rară, bine articulată, ale cărei cuvinte ciocănite dădeau ritmului verbal un caracter sacadat. Am notat absenţa efectelor de retorică, accentuarea cuvintelor semnificative care punctau sensul general al discursului ; am regăsit pe măsură ce vorbirea înainta, cîteva modulări, urmate de o ridicare fermă a vocii : am reţinut ritmul frazei ample, cu finalurile rostite pe ton scăzut.

În comparaţie cu acest discurs, arta oratorică a lui Raymond Poincaré, pe care l-am ascultat imediat apoi, mi-a apărut concentrată şi reţinută. Emoţia era stăpînită, accentul măsurat. Momentul istoric era, totuşi, solemn : 14 iulie 1915. Vocea oratorului, cu volum modest, mai degrabă firavă, nu avea elan cuceritor ; avea în schimb hotărîre, exactitate a formulării, urmînd cadenţa gîndirii unui cerebral, ce impune expresiei, disciplină.

Discursurilor de tribună am făcut să le urmeze o pledoarie a avocatului Naud, într-un proces (5.X.1945) : siguranţă a debitului, în vorbire liberă (ca şi la Briand, dealtminteri) ; rapiditate a elocuţiunii ; logică, luciditate şi prezenţă a vorbitorului în sala dezbaterilor, conducînd la puterea convingerii ; fermitate ; frază scurtă, dînd debitului o anumită sacadare, dar construită riguros, fără greş, într-o pronunţie răspicată ; vorbitorul ignorează locul comun, evită formula sonoră, se referă la fapte, necultivînd în exordiu căldura accentului şi comunicarea afectivă cu judecătorii. Reducîndu-şi, în fragmentul ascultat, demonstraţia la o succesiune de silogisme, vorbitorul îşi depărtează perspectiva examenului, pentru a cuprinde istoric condiţiile generale ale dramei pe care înţelegea să o dezbată.

Simţind nevoia unei comparaţii cu un alt reprezentant al barei, am solicitat specialistului cu care lucram reproducerea vocii lui Maurice Garçon, proeminenţă a baroului parizian. Am ascultat pledoaria făcută în timpul ocupaţiei germane, în favoarea a cinci studenţi, vinovaţi de acte de rezistenţă (10.IX.1943).

O altă vibrare s-a făcut auzită ; muzică a cuvîntului şi emoţie greu reţinută, în cadenţa largă a frazei armo-

nioase ; lexic ales cu îngrijire, elegant, expresiv, topic ; vorbitorul își articulează rotunjit, distinct, cuvintele, dar acestea fuzionează nesimțit în pînza sonoră a discursului, care înaintează irezistibil, calculat, lăsînd să cadă sfîrșitul frazelor. Cuvîntul vorbitorului are eficiență, vigoare, putere de șoc în modulare. Urmează, la răstimpuri, pauze, în care ultimele cuvinte își prelungesc ecoul în gînd. Retorică, paralele, comparații, aluzii istorice. Activitatea studenților pe care vorbitorul îi apără își adîncește semnificația, prin referință la fapte memorabile ale antichității grecești : pledoaria este îmbogățită savant, cu citate și referințe la mai mulți autori ; vorbește un om de mare cultură, care-și încheie o perorație patetică.

Împreună cu lectura lui Paul Valéry a poemului *Le bois amical,* din *Album de vers anciens,* am intrat într-un nou registru interior și într-o altă tehnică a rostirii. Vorbirii libere, în pînză sonoră, i se substituie lectura unui text grav, cu proiecție lăuntrică de nostalgii umbrite :

Nous avons pensé des choses pures
Côte à côte, le long des chemins...

...Pentru un necunoscător al operei valéryene lectura ar fi fost o dezamăgire : voce uscată, fără căldură, fără iradiere, cu opriri didactice la sfîrșit de vers, fără tehnica respirației sau a mimicii vocale. Omul restituia cu greu, aș spune stingherit, lupta cu sine, din momentele îndelungi ale tensiunii lucide ale elaborării. Alchimia interioară nu se transmitea în afară decît printr-un extract, printr-o decantare, din care orice urmă de retorică era sugrumată.

Lectura lui Guillaume Apollinaire a fost mai generoasă, într-un text asemănător *(Le pont Mirabeau* din *Alcools).* Tonalitatea emotivă a poemului era, în adevăr, apropiată textului precedent, dar vocea este bine timbrată, caldă și cu prelungiri melancolice ; lectura în-

fățișa un cîntec al evocărilor obosite, în seninătatea unei reculegeri crepusculare.

Am schimbat, însă, din nou registrul verbal, intrînd într-un alt sector. Din tăcere și uitare aparatul a reactualizat arta tragedienei Sarah Bernhardt, artă ce mi-a părut desuetă, amintindu-mi chipul de a se rosti versurile de către actorii auziți la sfîrșitul copilăriei mele, în preajma primului război mondial; era o declamație în sensul emfatic al cuvîntului, întîrziind în prelungire rostirea cuvintelor, recitînd în cîntec verbal și alintare. Artista se asculta. O voce pură, ca de copil, dar cu mijloace bogate și „lucrată" cu îngrijire, muzicală, întreținută de o respirație disciplinată, cu debit inegal, puțin plîngătoare poate, uneori dulceagă, rod al stilului actoricesc, al epocii, astăzi depășit.

Verificarea am avut-o în momentele următoare, reascultînd — pentru a cîta oară? — doi mari actori din tinerețea noastră: Louis Jouvet și Charles Dullin, primul într-un pasaj din *Doctorul Knock*, al lui Jules Romains; dialog rapid (cu Isa Rexner), debit adaptat textului, fluență, naturalețe, lipsă de afectare, iar cel de-al doilea, într-un pasaj de examen de conservator (o scenă urmînd furtului casetei din *Avarul*); accent sfîșietor, gîfîit; desperare, variație nesfîrșită a stărilor de gînd, cu treceri menajate între momente, iradiere, autentic; integrarea actorului la realitatea personajului.

Am revenit, în încheiere, la elocvența liberă, judiciară; discursul procurorului Boissaru la deschiderea anului judiciar (1.X.1944); exordiu solemn, rostit liniștit, cu o voce puțin nazală; imagini, comparații, figuri de stil; evocări reculese, în enumerare; fraze bine decupate, pe care oratorul le desprindea, prin accent sau tăceri, din pînza desfășurării sonore; gama întreagă a mijloacelor oratorice, stăpînite de un meșter al cuvîntului.

*

* *

O atare arhivă are, în înțelegerea noastră, o mare semnificație pentru o cultură națională. Am propus ast-

fel, cu ani în urmă, într-un articol publicat în ziarul *Scînteia* (4 decembrie 1966), înființarea unei arhive a Cuvîntului românesc, în care vizitatorilor să li se poată oferi la cerere fragmente din înregistrările oamenilor noștri de cultură. Dacă nu putem avea un ecou al vocii lui Eminescu, Maiorescu sau Creangă, am putea astfel reînvia mărturiile directe ale reprezentanților culturii românești contemporane prin dialoguri săvîrșite cu înțelegere psihologică în afara oricărei întrebări stereotipe, năzuind să reveleze omul autentic de adîncime și necontrafăcut — cărora s-ar putea adăuga înregistrări ale muzicii românești, folclorice și culte sau a cîtorva poeți anonimi.

*

* *

Omul, ființă esențial multidimensională, și înfăptuitorul de valori culturale (om de știință, artist sau inventator de procedee tehnice) înfățișînd expresia cea mai evoluată a ființei umane — nu poate fi cuprins în măsura putinței, decît prin metode de cercetare multiple și convergente.

Am propus în paginile de mai sus cîteva din aceste modalități de cunoaștere, destinate în același timp și perpetuării în timp a figurilor culturale ale epocii actuale. Acestor metode vor trebui adăugate fotografia și filmul cinematografic al înfățișărilor fizice ale marilor înfăptuiri de valori culturale, surprinși în răspunsuri spontane sau îndelung deliberate, cu interlocutori de temeinică formație caracterologică.

În acest sens, rolul televiziunii și a telecinematecii ne pare esențial în năzuința contemporaneității de a inventaria și perpetua în timp ființa spirituală și fizică a oamenilor reprezentativi ai epocii noastre.[1]

[1] Cerem îngăduința cititorului, pentru confirmarea metodei noastre de lucru structural-genetice în critica literară, de a cita procesele elaborării romanelor lui Tolstoi, și mai cu deosebire ale romanului *Război și pace*. (Cf. lucrarea noastră *Lev N. Tolstoi, Omul și opera*, București, 1945, pp. 153—168; de asemenea, între alte lucrări, volumul *Eseuri*, Ed. Minerva, 1971, pp. 11—90.)

Opera literară, expresie a unei viziuni antropologice

Limitată la incidență estetică, opera literară apare criticului ca un rod al fanteziei creatoare a unui artist, care afirmă o viziune personală. Raportată, însă, la procesele psihologice din care derivă și la coordonatele culturale ale epocii istorice respective, opera vădește, alături de planul valorilor pur artistice, o mărturie a unei structuri sufletești unice și a unor condiționări de factori sociali specifici. Împlinirea artistică presupune, așadar, pe lîngă simetria formală, semnificația unei mărturii, a unei prezențe interioare, care se dezvăluie în ceea ce are mai propriu.

Nu vom identifica, fără îndoială, opera literară cu personalitatea umană a artistului, dar le vom stabili corelația. Opera este creată de artist, care o depășește, în primul rînd, prin întindere — omul neputînd, sau, adesea, refuzînd să se exprime integral în activitatea artistică. Personalitatea creatoare este mai bogată decît înfăptuirea de moment: opera integrală a unui scriitor, așa cum se prezintă aceasta posterității, după dispariția artistului, nu reprezintă decît o împlinire fragmentară dintr-o adîncime, care nu va putea fi cuprinsă de contemplatori, decît parțial.

Se va putea stabili, în același timp, și o altă diferențiere tot atît de semnificativă, între opera literară și

mijloacele de înfăptuire ale artistului. Încercînd să se exprime într-o operă, artistul exprimă universalitatea umană, căreia îi aparține. În centrul operei se află, deopotrivă, personalitatea unică a creatorului, dar și o viziune centrală, pe care artistul o are asupra Omului. Cuprinse în generalitatea lor, Literatura și Arta își statornicesc implicit, și uneori intenționat — exemplul *Comediei umane* — o perspectivă asupra omului, ca atare, trăind într-o anume societate. Sîntem conduși, prin această constatare, să admitem condiționarea acestei viziuni prin mijloace depășind factorii pur estetici și care par, prin natura lor, eterogeni față de aceștia din urmă. Care pot fi aceste date fundamentale, exterioare, dar corelate valorilor artistice și conducînd la înfăptuirea literară ?

*

* *

Înțelegerea pe care o epocă istorică o are asupra omului este în același timp intuitivă, expresie a interiorizării, dar și a punților simpatetice pe care oamenii le stabilesc între ei, ajungînd la o formulă etică a valorii și semnificației ființei umane — dar și teoretică, rod al unei cercetări analitice asupra vieții omenești, cu ajutorul disciplinelor științifice. Știința cea mai proprie acestei cercetări a fost, încă din antichitate, medicina, sinteză de preocupări foarte variate, în primul rînd higienice și terapeutice, dar ajungînd la o cuprindere teoretică a naturii omului. Medicina a fost prima expresie a unei năzuințe de înțelegere antropologică, de totalitate, a ființei umane. Era firesc ca, statornicindu-și ca țel o cuprindere analitică a omului, medicina să aibă interferențe cu activitatea literară. Țelul celor două preocupări era același : Omul, deși mersul gîndirii slujitorilor celor două îndeletniciri, medicul și scriitorul, era diferit. Medicina oferea, însă, literatului, un instrument esențial de cunoaștere, pe care artistul nu-l putea trece cu vederea.

Cum ar fi putut artistul înfățișa corpul uman — fie în artele plastice, fie în descrierea literară — fără cu-

noașterea anatomiei, care alcătuiește piatra unghiulară a disciplinelor medicale ? Fiziologia, știința funcțiunilor vitale, nu devenea necesară literatului, înfățișînd omul în plenitudinea sau în declinul aptitudinilor sale biologice ? Dar specificul artei literare, urmărirea dezlănțuirilor pasionale, a vieții sufletești de adîncime, a devierilor morbide, al căror studiu revenea tot disciplinelor medicale, nu-și aflau, de asemeni, o adevărată rațiune de a fi în activitatea artistică, năzuind să înfățișeze Omul, în integralitatea vieții sale ?

De la poemul sumerian și vechi egiptean, trecînd prin formele patetice ale tragediei grecești, descriind deopotrivă dramele omului normal ca și devierile sale patologice, pînă la Balzac, Dostoievski, Proust și Joyce, în care înțelegerea omului a ajuns la palierul său înalt, arta literară a folosit, adesea conștient — după cum vom arăta — instrumentul medical, în înfățișarea artistică a vieții umane.

*

* *

Științele medicale și arta literară reprezintă laturi corelative ale aceleiași strădanii de cunoaștere și expresie a vieții umane, individuale și colective. Faptul nu exclude însă diferențierea de înfăptuire, de metodă sau orientare, după cum nu exclude nici diversitatea celor două zone ale activității umane. Medicina nu este o știință bine individualizată, ci o îmănunchere de discipline, începînd cu anatomia, fiziologia, patologia, terapeutica și sfîrșind cu psihopatologia : la rîndu-i, activitatea literară presupune diversitatea care desparte poemul liric de organizarea complexă a romanului modern, structura simetrică a piesei de teatru de respirația epopeii, ridicîndu-se la valori mitice. Diversitatea acestor două forme de cuprindere umană ajunge, însă, la un rezultat comun : cunoașterea omului, într-o secțiune verticală a personalității, începînd de la zonele instinctului, proceselor subconștiente, dramelor conștiinței pînă la aspirațiile ideale. Amîndouă călăuzirile folosesc deopotrivă intuiția și examenul analitic, cuprind sintetic realitățile de adîncime ale vieții umane, reprezentate prin simbo-

lurile permanente ale umanității, înscrise deopotrivă în schemele arhetipice ale vieții subliminale, în valorile etice și estetice ale activității individuale, ca și în operele creativității colective, de ordin cultural și tehnic.

Privite în specificul expresiei lor limitate la anume „genuri" literare, formele expresiei artistice pot fi inaderente rigorii expresiei științifice : diferența dintre spontaneitatea exploziilor lirice din *Bateau ivre* (Rimbaud) și textul riguros al *Originii omului* (Darwin) poate acoperi, de bună seamă, sensurile substanței de adîncime, mărturii convergente totuși, ale aceleiași nevoi de cunoaștere a frămîntării lăuntrice și a originii omului. Dar opoziția formală dispare în momentul în care Balzac face portretul moral al lui Louis Lambert, în care Zola descrie, în *La Débâcle*, operațiile chirurgului pe cîmpul de bătaie, sau Proust își desfășoară analismul subtil al meandrelor interioare ale eroilor săi. Nu se va putea statornici, în aceste pagini literare, pe lîngă *identitatea* de substrat — mărturia cunoașterii *omului* — și o izbitoare analogie a expresiei între aceste pasaje și *Manualul de chirurgie operatorie* a lui Louis Hubert Farabeuf, sau anume pagini scrise de psihiatrul Gaëtan de Clérambault ?

Unitatea spiritului uman se afirmă, pe căi divergente, în înfăptuiri culturale aparent eterogene. Medicina și literatura aparțin aceluiași stil de gîndire al epocilor, manifestat în înfăptuiri formale deosebite : Myron și Michelangelo întîlnesc pe Balzac, Dostoievski și Proust, prin mijlocirea disciplinelor medicale, ce conduc la o înțelegere de totalitate a naturii omului și destinului uman.

* * *

Rădăcinile teoretice ale înțelegerii antropologice care a fecundat viața artistică și cu deosebire activitatea literară sînt numeroase. Le vom reduce, din nevoia simplificării, la două opere : momentul Hippocrat, întemeietorul disciplinei medicale, și momentul Johan Kaspar Lavater, fiu de medic, una din personalitățile cele mai seducătoare ale celui de al XVIII-lea secol, a cărui operă

a avut o înrîurire hotărîtoare asupra literaturii moderne, cu deosebire asupra lui Balzac.

Cele șaizeci de tratate ale lui Hippocrat au statornicit o vedere de totalitate asupra omului, începînd cu formularea de precepte higienice, de observații asupra bolilor și epidemiilor, cu indicații terapeutice și ajungînd la o viziune asupra naturii omului — tratat a cărui autenticitate a fost, dealtminteri, contestată, paternitatea operei fiind atribuită de E. Littré lui Polybius — totul fiind încoronat printr-o atitudine etică de mare elevație, exprimată, mai ales, în cunoscutul jurămînt hippocratic, pe care îl rostea medicul, la începutul carierei sale. Încă din al V-lea secol înaintea erei noastre, s-a definit, alături de vederile antropologice ale filozofilor, o concepție medicală asupra vieții omenești, cuprinsă în varietatea dimensiunilor sale. Dacă cercetarea anatomiei umane a fost cu totul sumară în opera lui Hippocrate, descrierea regulilor de viață și examenul suferințelor morbide, corporale și sufletești a cuprins omul în întregul funcțiunilor sale vitale. Dar medicul nu s-a oprit la izolarea omului, nu l-a desprins din ambianța sa naturală. În tratatul său *Despre atmosfere, ape și locuri*[1], Hippocrat inserează pe om întregului complex geografic, geologic și climatic al regiunii, pe care o locuiește. Ajungînd într-o localitate, medicul, observă Hippocrat, va trebui să cerceteze solul și climatul acesteia, apele pe care le folosesc locuitorii, pentru a le pune în legătură cu felul lor de viață (*loc cit.* § 1). Se schițează în acest mod (§ 24), corelația între structura solului, ambianța naturală și „constituțiile fizice și morale" ale oamenilor.

Ne putem întreba : se depărtează, în esență, năzuința scriitorului de această integrare medicală a omului, cuprins în particularitățile sale individuale, în peisajul și ambianța socială în care trăiește ?

Învățămîntul hippocratic nu se limitează, însă, la înfățișarea vieții individuale umane, privită sub raport fizic și sufletesc, și la relațiile sale cu lumea, ci ajunge,

[1] Vd. *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, traducere cu text grecesc paralel, de E. Littré. Paris, Baillère, vol. II, 1840, pp. 12—93.

în *Aforisme* (I, 1) la formularea unei metode și unui ideal, în același timp, etic și artistic, exprimat în acești termeni, și care este comun deopotrivă artei medicale cît și artei literare : *„Viața este scurtă, arta* (medicală) *presupune strădanie îndelungă, prilejul* (unic) *se poate pierde repede, empirismul este primejdios, judecata* (corectă) *este anevoioasă.“*

Formularea hippocratică împlinește semnificația mitică a legendelor populare, alcătuind valorile majore ale culturii antice. Întregul acestor valori statornicea o concepție unitară asupra omului și a raporturilor acestuia cu lumea și viața socială. Se stabilește, în primul rînd, însemnătatea originii individuale, prin raportare la ascendența sa ereditară, normală și patologică : mitul Atrizilor, de pildă, al tarei ereditare prelungite în generații, avea să alcătuiască unul din marile motive ale tragediei grecești : descrierea amănunțită a corpului uman, a aptitudinilor sale fizice își va afla expresie în epopeile homerice sau în statuarul grec, la Myron și Policlet ; dezlănțuirile pasionale descrise de tragedieni vor alcătui un album psihologic de o neasemuită bogăție, cu atît mai prețios cu cît observația psihiatrică (starea confuzională și amnezică, urmînd accesului epileptic al lui Hercule, din opera lui Euridipe *Heracles furios,* sau pentru a da un alt exemplu, starea confuzională a lui Ajax, din tragedia *Ajax furios* a lui Sofocle) se afirmă, în aceste tablouri, cu o mare exactitate de amănunte ; raportul dintre om și natură, dintre om și forțele superioare care îl conduc, dintre om și destin, își face de asemeni drum în expresia literară, antică și medievală — *Divina Comedia,* reprezintă o vastă viziune antropologică, aflîndu-și rădăcinile în concepțiile Evului mediu, dar prefigurînd perspective renascentiste — expresie care-și găsește o corespondență de adîncime în toate formele vieții artistice, cu deosebire în operele plastice.

Înțelegerea artistică asupra omului nu a fost, în fapt, niciodată pur abstractă, ci totdeauna ancorată în realitatea fizică și în structura mentală de totalitate a ființei umane. Artistul nu evocă entități, ci *vede* și descrie oameni vii. Mai mult. El nu se oprește la individual și

trecător, ci năzuiește la tipizare și înfățișare reprezentativă, simbolică, a întregii umanități, diversificată în exemplare individuale unice. Artistul observă concretul, dar numai pentru a-l transfigura, prin selecție de amănunte și îmbinare creatoare, în înfăptuire simbolică. El ia ca punct de plecare un sol statornic, dar pentru a se ridica la perspective ; el îmbogățește și transfigurează concretul care se află la obîrșia actului creator. Astfel, observația realității concrete, ușurată prin metodele medicale, ajunge la o concepție antropologică generală.

Orice artist are o înțelegere completă a vieții eroilor săi, a originii lor ereditare, a înfățișării lor fizice, anatomice, și a ceea ce s-a numit constituția acestora ; artistul are, de asemeni, viziunea exactă a înfățișării lor vestimentare, a gesturilor și comportamentului lor obișnuit, a formației intelectuale, a caracterului și principiilor lor etice ; a turburărilor psihice eventuale și a raporturilor lor cu ambianța socială și cu peisajul. Autorul își situează eroul într-o ambianță concretă — casă, mobilier, obiecte uzuale — exemplul urmat de Balzac în romanul său *Une vielle fille ;* el își urmărește eroul în lungul biografiei sale individuale (Tolstoi, Turgheniev nu-și alcătuiau portrete amănunțite asupra eroilor lor, pe care aveau să-i introducă în romane ?).

Am asistat, așadar, în cursul evoluției literare, la o definire a concepției pe care artistul și-o formează asupra eroilor săi, așadar, implicit asupra omului, întregindu-și viziunea de la complexiunea anatomică și ambianță, pînă la definirea unei biografii morale și a unui destin individual, trăind pe îndoit plan, lăuntric și social. Epoca în care s-a înfăptuit închegarea acestei viziuni integrative a eroului literar este reprezentată prin momentul Johann Kaspar Lavater, către începutul secolului al XIX-lea, iar una din primele opere literare care avea să exprime această viziune a fost *Comedia umană*.

*

* *

Momentul Lavater nu reprezintă, fără îndoială, o revoluție copernicană în înțelegerea antropologică a elaborării literare. Lavater nu face decît să formuleze, cu intuiție și ascuțime, date și observații săvîrșite de numeroși înaintași. El întregește, cu deosebire, o înțelegere *structurală* a ființei umane, trăind în viața socială și descriind în curba ei biografică o unitate bine conturată, pe care literatul o cuprinde ca pe un întreg.

Vom cita, în această lungă împlinire a doctrinei antropologice în viața literară — premergătoare lui Lavater — viziunea autobiografică a lui Geronimo Cardanus (1501—1576), care și-a cuprins existența într-un excurs unitar, ca și examenul de conștiință total al lui Montaigne, din ale sale *Eseuri*, răspunzînd, pe alt registru, operei rabelaisiene. Se pot surprinde, în aceste opere, în același timp, unitatea viziunii și destinului unei vieți individuale, indicarea orginii ereditare, sublinierea rolului educației în formarea individului și în propășirea umanității, mergerea în adînc a descrierii particularităților anatomice (reflexiile consacrate *mîinii*, de pildă în *Eseuri*, II, 12, sau alte amănunte anatomice, fiziologice sau patologice, presărate în lungul paginilor). Sînt tot atîtea opere prefiguratoare ale unei noi viziuni antropologice, cu aderențe sau interferențe de ordin medical, pe care aveau să le completeze mai apoi reflexiile filosofice pascaliene sau, mai ales, întreprinderea autobiografică a lui Jean-Jacques.

Opera lui Lavater se află astfel în prelungirea unei lungi filiere, are numeroase corespondențe în epoca sa și va exercita o inapreciabilă influență fecundantă asupra posterității, dînd cu deosebire romanului o nouă direcție de evoluție. Anii 1774—78, însemnînd apariția celor patru volume semnate de Lavater : *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe (Leipzig und Winterthur)*, aveau să ai-

bă, în această privință, semnificația unui moment literar. Nu vom prezenta această operă, pe care am discutat-o dealtminteri în altă lucrare. Ne mărginim să menționăm cîteva orientări, dintre care unele de surprinzătoare actualitate.

Lavater formulează cu deosebire o concepție structuralistă asupra corpului uman, a cărei descriere avea să fie întreprinsă de romancieri și îndeosebi de Balzac: *„În toate organismele, natura operează dinăuntru în afară; fiecare circumferință ajunge la un centru comun.* (Asemănare cu binecunoscutul pasaj al lui Pascal.) *Aceeași forță vitală care face să bată inima, pune în mișcare vîrful degetelor. Aceeași forță a boltit craniul și degetul de la picior. Arta nu face decît să îmbine; în aceasta diferă de natură, care formează întregul dintr-o singură bucată și dintr-o singură mișcare*"[1] autorul amintind adevărul pe care Balzac l-a aplicat în metoda de elaborare a romanelor sale: *„se poate judeca un individ după veștmînt, casă și mobilă. Trăind în univers, omul își creează o lume mai mică, aparte, pe care (...) o orînduiește în felul lui și în care își regăsește imaginea*" (*op. cit.* p. 367).

Influența lui Lavater asupra tehnicii romanului, în privința prezentării concrete a peisajelor, cît și a integrării lor în ambianță, a fost hotărîtoare.

Am examinat această înrîurire într-o lucrare anterioară (*Individualitate și destin*, vol. II, pp. 155 ș.u.) unde am citat și studiul lui F. Baldensperger publicat în *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1940, pp. 51—90, relativ la influența concepțiilor fiziognomice ale lui Lavater asupra lui Balzac.

Prin această influență, metoda de observație și descriere medicală sau, mai general, a științelor naturale se definește în întreaga structură a artei literare: descriere corporală obiectivă a eroilor și ambianței, ca și stabilire a corelației între emoție și expresia acesteia. În această ultimă privință, observațiile lui Lavater au avut răsfrîn-

[1] J. M. Plane, *Physiologie*, ou l'art de connaître les hommes d'apres leur *physionomie* etc. Mendon, 1717, pp 218—219.

gere în tehnica tuturor romancierilor. Gînditorul elveţian a subliniat însemnătatea momentului în care *„o pasiune violentă este pe punctul de a izbucni"*, *„momentul care urmează primei manifestări a acesteia"*, stăruind asupra reprimării pasiunii, prin prezenţa unei persoane străine. Lavater observă : *„în această din urmă împrejurare se pot descoperi de la prima privire şi forţa disimulării şi urmele expresiei pasiunii"*[1] (Am ilustrat în lucrarea citată mai sus eficienţa recomandării de metodă a lui Lavater printr-un citat din Cehov, la rîndul lui, un literat, în acelaşi timp medic.)

Folosinţa metodelor de observaţie şi descriere medicală s-au accentuat în decursul secolului trecut, prin înşiruirea lucrărilor datorate diferiţilor cercetători naturalişti, Geoffroy St-Hillaire, Cuvier, Darwin, sau medici, cu deosebire Claude Bernard, Prosper Lucas, acesta din urmă autor al unei lucrări în prezent de interes exclusiv istoric, *Traité psilosophique et physiologique de l'Hérédité naturelle*, Paris, Baillère, 2 vol. 1847 şi 1850, a cărei importanţă consistă în faptul că lectura studiului a avut un rol însemnat în elaborarea ciclului de romane Rougon-Macquart, al lui Emile Zola.

Lucrările de psihiatrie apărute în lungul secolului, începînd cu Esquirol, Mereau (de Tours) şi continuînd, în veacul nostru, cu Sigmund Freud, pentru a nu cita decît fragmentar, au adîncit prin perspectivă psihopatologică înţelegerea romancierului asupra vieţii umane.

*
* *

Eflorescenţa literară a ultimelor două secole se datoreşte în bună parte, incidenţei medicale şi psihiatrice, conducînd la o viziune antropologică şi la o metodă de examen şi cuprindere a personalităţii unor eroi fictivi, a căror schemă primitivă de elaborare a fost, însă, totdeauna prefigurată prin modele observate de romancieri, în viaţa cotidiană.

---

[1] Gaspard Lavater, *L'art de connaître les homes par la physionomie*, Paris. Depelafol. 1820. vol. V. pp. 41—42.

Vom deosebi, din această elaborare, două categorii de spirite, legate între ele prin numeroase personalități creatoare intermediare : romancierii realiști și naturaliști, folosind artistic metode de observație medicală, și scriitori, ilustrînd un vast evantai de „genuri" literare, care au găsit în propriul lor dezechilibru interior, foarte adesecri comentat prin lecturi medicale și psihiatrice, adevărata substanță a operelor lor literare.

Primii lucrează obiectiv, cel puțin în faza elaborării operelor, deși, adesea, creează în tumult și exaltare : exemplul lui Balzac ; artiștii aparținînd celei de a doua categorii se ascultă, își descoperă analitic, în propriile falii lăuntrice, morburile care îi mînează și-și înfăptuiesc, astfel, opera, prin mărturie directă : E. T. A. Hoffmann, Edgar Alan Poe. Rezultatul este același : înfățișarea în opera literară a unor devieri morbide. Dar metoda de cunoaștere și observație este diferită : romancierul naturalist se socotește om de știință înfățișînd obiectiv personaje, conflicte și medii sociale ; scriitorul minat de tare morbide se dezvăluie.

*

* *

Aplicarea metodei medicale de observație și descriere a realității umane a fost făcută, deși fără teoretizare prealabilă, de Honoré de Balzac. Spiritului lavaterian, romancierul francez i-a adăugat o ascuțită observație a diferitelor personalități echilibrate sau morbide, surprinse *sur le vif*. Romancierul întreținea, dealtminteri, o corespondență cu diferiți informatori, care-i aduceau exemple de tipuri psihologice, cum a fost, de pildă, un avar trăind în provincie și care a reprezentat schema unora din personajele sale, din *Comedia umană*. Mai concludente sînt însă exemplele de eroi prezentînd cazuri de alienare mentală, pe care Balzac le descrie cu mult veridic, după modele întîlnite în viață.

Psihiatrul Paul Abély semnalează într-un studiu publicat în *Annales médico-psychologiques* (116 ; 2,4 : 751) atare personaje morbide, descrise în *Le Colonel Chabert, Modeste Mignon, Adieu* și, mai ales, *Louis Lambert*.

În această ultimă lucrare, Balzac înfățișează cu o exactitate clinică surprinzătoare tabloul morbid al unui fost coleg de școală, devenit alienat. Cu șaptezeci de ani înainte ca Emil Kraepelin să fi definit tabloul clinic al demenței precoce, Balzac a descris un atare suferind, înfățișînd : „atitudini catatonice, negativism, stupoare, stereotipii, brusce explozii verbale, hipersomnie intermitentă".

Influența metodei de cercetare medicală în elaborarea romanului, de data aceasta programatic urmărită, este vădită în arta literară a lui Emile Zola. Romancierul s-a explicat, în această privință, fără echivoc, cu deosebire în studiul său *Le roman expérimental* (1880). Zola se referă în permanență, urmărind foarte de aproape metoda experimentală expusă de Claude Bernard în studiul său *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865). Zola se socotește a fi un reprezentant al aplicației metodei experimentale în literatură, el face „sociologie practică" și încheie în acești termeni : „*metoda experimentală, atît în literatură cît și în științe, este pe punctul de a determina fenomenele naturale, individuale și sociale, asupra cărora metafizica nu dăduse pînă acum decît explicații irațional și supranaturale*".

Opera lui Zola va fi, astfel, aplicarea unei metode experimentale și de observație medicală. Eroii romancierului sînt luați din viață. Exemplul cel mai concludent este Coupeau, din *L'Assommoir,* descris cu amănunțime după un bolnav urmărit de romancier la azilul Sainte-Anne, din Paris. Studiului analitic al individualității eroilor săi, Zola i-a adăugat însă o concepție mai largă, referitoare la teoriile eredității, în circulație în acea epocă. Răsfrîngerea acestei documentări de patologie medicală și de studii asupra eredității își află expresie în tabloul genealogic al familiei Rougon-Macquart, publicat în frontispiciul ultimei lucrări al ciclului, *Le Docteur Pascal.*

*
* *

Prin aceste opere, viziunea antropologică de totalitate a romancierului era întregită, sub raport exterior, ca și prin filiație biologică, fără a fi totuși ajunsă la zonele de adîncime ale ființei, pregătitoare ale actelor și comportărilor individuale și sociale vizibile. Domeniul subconștientului, adevărat atelier de elaborare a vieții conștiente, era numai presimțit sau evocat întîmplător, în operele literare. Fără îndoială, precursori nu au lipsit : vizionari, aruncînd temerar sonda în zonele incerte, despărțind echilibrul gîndului de fumuriul delirului : William Blake ; exploratori ai oniricului, încurajați de experiența preromantică a lui Blake și dînd romantismului englez și mai ales celui german semnificația unei descoperiri de noi continente poetice : Coleridge cu al său *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) și mai ales *Kubla Khan*, poemele sfîșietoare din perioada nebuniei ale lui Hölderlin, evadările onirice ale lui Jean Paul, fantasticul romanticilor germani.

Explorarea nu era, însă, programatică, urmărită printr-o teoretizare prealabilă. Le-a revenit unor scriitori avînd o formație medicală, de a deschide această nouă perspectivă, ducînd la o cuprindere integrală a ființei umane. Automatismul subconștient avea să-și aibă intrarea în viața literară, ca metodă de lucru, prin inițiativa lui André Breton, care făcuse războiul mobilizat fiind ca medic psihiatru ; alți scriitori suprarealiști, ca, de pildă, Aragon, făcuseră studii medicale. Mișcarea era, dealtminteri, contemporană cu alte activități literare, Marcel Proust, cu deosebire, fiu de medic, și avînd, îndemnat de grave suferințe morbide, preocupări medicale și întinse lecturi teoretice (mărturii ce ne-au fost comunicate de către prietenul lui Proust, Anton Bibescu).

*
* *

Viziunea de totalitate asupra omului normal sau mărturisind tulburări psihice avea să se deseneze în cursul ultimelor două secole prin operele unor literați avînd o complexitate sufletească morbidă, sau aflată la liziera dintre alienare și normalitate. Experiența delirantă sau halucinația, formele multiple ale alienării aveau să fie descrise cu o acuitate și o stăruință ce vor forma o adevărată filieră literară, al cărei început trebuie căutat în literatura lui E.T.A. Hoffmann. Descriși, deopotrivă, prin interiorizare, ca și prin observația exactă a manifestărilor psihopatice ale unor bolnavi întîlniți incidental în viața cotidiană, eroii lui Hoffmann, au un relief și un adevăr psihopatologic surprinzător, pentru epoca în care au fost elaborați : erau, în fapt, rodul intuitiv al unui suferind mental, al cărui simț înnăscut de observație fusese dezvoltat prin lectura tratatelor de psihiatrie. Am arătat în prefața scrisă la traducerea operei lui Hoffmann, *Elixirele diavolului* (Biblioteca pentru toți, nr. 603, 1970, pp. XXXIII — XXXVII) formele multiple ale personajelor hoffmanneşti, prezentînd tulburări mentale caracterizate.

Zona patologicului mental se completează printr-o vastă literatură cu substrat psihiatric, în care scriitori de geniu, torturați de suferințe morbide diagnosticate — Edgar Poe, Dostoievski, Strindberg, Maupassant — au pregătit, prin noutatea patetică a universurilor interioare ce le-au revelat, receptivitatea cititorilor pentru operele unui James Joyce, Franz Kafka sau Faulkner, aceștia din urmă reprezentînd o integrare a palpitului vieții organice și a proceselor subliminale, într-o lume dominată de mituri și simboluri.

* * *

Evoluția literară a operat, cu deosebire în ultimele decenii, către o adîncire a vieții interioare și o sublimare a acesteia prin valori etice și vaste concepții mitice. Cuprinderea personalității s-a conturat, întregind înfățișarea fizică și viața lăuntrică a omului, prin evaziune în realități transindividuale, sociale și simbolice. În întregimea ei, viziunea artistică, mărturie a unei *Weltanschauung*, caracteristică fiecărei epoci culturale, tinde către înfățișări ale unei noi concepții antropologice, unice pentru fiecare din personalitățile creatoare. Această evoluție este, fără îndoială, rodul unor factori culturali complecși , în care însă rolul avut de formația medicală și mai ales psihiatrică a scriitorului a fost, în credința noastră, precumpănitor.

Influența formației sau chiar numai a unei informații medicale și psihiatrice în viața literară a fost îndoit : ca instrument de lucru, în primul rînd, pentru numeroși autori, chiar cînd aceștia nu au pus în scenă, în operele lor, eroi avînd o personalitate morbidă — și ca mijloc de comprehensiune, pentru cititori, ce ar fi putut fi uneori derutați în fața unor opere, care depășeau orizonturile normalității și rigorile gîndirii clare.

Prima călăuzire a dat scriitorului — și cu deosebire scriitorului naturalist din școala lui Emile Zola — o metodă folosită în practica și studiile teoretice medicale, observația, descrierea și chiar experimentarea, contribuind la adevărul recreării lumii, prin fantezie și coeficient propriu de gînd al fiecărui autor ; a doua călăuzire, lărgind unghiul comprehensiunii pentru operele depășind și chiar violentînd tiparele literare tradiționale, poate alcătui un instrument folosit de critica literară, care nu se va mai afla descumpănită în fața lucrărilor revelînd zona, ce s-a numit psihologia adîncurilor. În fapt, numeroși critici literari actuali mînuiesc cu rezultate diferite metode freudiene, psihiatrice sau medicale.

* * *

Se conturează, în acest mod, prin folosința metodei medicale de observație și înțelegere corectă, prin cauze, a trăirilor umane, caracterul documentar al operelor artistice. Opera literară nu este, în adevăr, numai revelantă, pentru unicitatea vieții interioare a unui scriitor, ci dezvăluie o viziune antropologică analogă cu numeroase alte opere, aflate în atmosfera epocii. Opera literară va răsfrînge un stil comun de gîndire al unei perioade culturale, va înfățișa fapte, obiceiuri și stări de lucruri petrecute în epoca în care a apărut. Operele literare și, în general, artistice ale unei epoci istorice date, alcătuiesc, alături de concepțiile științifice și înfăptuirile tehnice, o mărturie directă, *documentară*, a epocii istorice respective. Calitatea aceasta de mărturie a operei literare a fost văditâ în toate timpurile, și este, cu deosebire în epoca noastră, un rezultat al unui efort de vedere clară în adîncurile individuale și colective. Accesul către aceste adîncuri a fost prilejuit de explorările intuitive ale artiștilor, călăuziți adesea prin metodele științelor medicale.

Arta : semn al unui adevăr interior, ridicat la semnificație simbolică.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Romantismul german în cultura universală

O înțelegere cuprinzătoare a școlilor romantice în diferite culturi naționale presupune raportarea personalităților artistice și a operelor care au ilustrat aceste curente la o mișcare de sensibilitate mult mai generală, mărturie a unei atitudini mentale a omului în fața lumii și vieții. Romantismul nu a fost, în adevăr, un fenomen local, expresie a unei orientări estetice definind un grup de literați, artiști sau gînditori ai unei anumite țări sau unui timp dat : difuziunea mișcării romantice nu a fost nici rezultatul unui mimetism de suprafață, al unei mode trecătoare ; școlile romantice nu și-au limitat activitatea la un singur domeniu artistic, ci au cuprins totalitatea manifestărilor culturale, literatură, arte plastice, filozofie, religie, gîndire economică, politică și socială, concepție generală asupra lumii, *Weltanschauung*.

Se pot stabili astfel corespondențe, analogii de atitudine și chiar filiații între structurile intime ale manifestărilor culturale ale unor epoci depărtate în timp, care poartă totuși dovada unei atitudini și sensibilități comune, răspunzînd mișcării romantice, înțeleasă în sens larg, după cum s-au stabilit corespondențe similare între barocul diferitelor epoci, putîndu-se vorbi, astfel, de un baroc al Pergamului.

În fapt, barocul, ca și romanticul, socotite ca stiluri culturale, sînt înrudite. Curentele de sensibilitate, ca și stilurile de gîndire, nu sînt delimitate în timp cu strictețe, ci-și prelungesc undele în interferențe și faze intermediare. Barocul propriu-zis a fost pregătit, pe plan estetic, de manierismul secolului al XVI-lea. Romantismul a putut fi socotit de asemeni ca un termen ultim al evoluției barocului și stilului rococo, după cum și-a putut descoperi analogii de atitudine în viața artistică și culturală a evului mediu. Într-o lucrare recentă, consacrată artei romantice, Marcel Brion a putut socoti, cu drept cuvînt, printre precursori, pe Giorgione, Albrecht Altdorfer, Dürer, El Greco, Caravaggio, Rembrandt, Ruysdaël și Watteau.

Dacă vom încerca să desprindem din datele psihologice, artistice sau filozofice ale diferitelor școli romantice, atît de variate și adesea contradictorii, constantele sufletești, vom putea defini un fel de a fi, de a gîndi și de a simți general, răspunzînd exaltării dionisiace, și opus sensibilității apolinice.

În adevăr, romantismul a fost adesea definit în opoziție cu clasicismul ; exaltarea, uneori vehementă, a primei atitudini, a fost opusă seninătății reculese ; dezordinea, creația tumultuoasă a romanticului au fost puse în paralelă cu nevoia de ordine și simetrie a clasicismului ; iraționalul și misticismul unora dintre romantici au fost negate de logica și rațiunea clasică, excesivul a fost limitat prin măsură.

Atitudinea romantică în fața lumii se conturează prin caractere ce se vor defini în primul rînd printr-o emotivitate excesivă, covîrșind reținerea și limitele gîndirii raționale. Se ajunge treptat la o tipologie bipartită a personalităților umane, care a și fost săvîrșită, sub diverse nomenclaturi, de mai mulți artiști și cercetători (Schiller, Oswald, Klages).

Romanticul, emotiv și exaltat, se va defini printr-o seamă de trăsături psihologice pe care le vom întîlni în toate școlile aparținînd acestui curent, dar care au fost manifestate în mănunchi, teoretizate și duse pînă la ultimele lor forme de expresie de romanticii germani.

Emotivitatea romantică ajungea firesc, prin structura de totalitate a unei complexiuni mentale particulare, la interiorizare, la descoperirea zonelor de adîncime ale ființei, deci la formele vieții subconștiente ; această călăuzire sufletească îndruma pe romantic, de asemeni, către aspectul nocturn al lumii (Jean Paul, Novalis) ; interesul pentru viața onirică, pentru nedesluşitul şi iraționalul formelor revelate de zonele adînci ale sufletului a condus pe reprezentanții acestei încrengături spirituale către fantastic (William Blake, Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann), ajungînd la viziuni monstruoase (*„El sueno de la razon produce monstruos“*, somnul rațiunii zămislește monștri ; Goya, *Capriciile)* ; interiorizarea și meditația melancolică îndreaptă gîndul, deopotrivă, spre trecutul individual, al climatului copilăriei, ca și spre trecutul istoric, cu deosebire al evului mediu și al tristeții ruinelor, întregindu-se prin misticism și religiozitate. Cufundarea în dinamismul vieții interioare și al muzicalității, marile deschideri sufletești de ordin emotiv îndreptau astfel pe artiștii și gînditorii aparținînd structurii romantice către o experiență lăuntrică totală, în care visul, muzica, halucinația, amintirea incertă, stările de vag sau de grele terori, de „presimțiri întunecate“, de anticipări și intuiții intelectuale deveneau rînd pe rînd sau laolaltă mijloace de cuprindere a lumii exterioare și a realității dinlăuntru, intrînd în procesele de elaborare a operelor artistice și gîndirii filozofice.

Evadat din simetriile rațiunii severe, romantismul afirmă valoarea intuiției și fanteziei ; imaginația romanticului vagabondează, depășind timpul și spațiul experienței imediate, ceea ce explică interesul acestuia pentru basm, pentru exotism, pentru culoarea peisajului. Pregătit de Jean-Jacques, sentimentul naturii ajunge la romantici la o concepție generală asupra vieții, de corespondență a sufletului și mai ales a inconștientului cu întregul univers, pe temeiul „analogiilor“, participării, depășirii limitelor proprii și risipirii omului în lume, nu numai prin exaltare emotivă, dar și prin concepție filozofică. Romanticul se va defini prin nevoia de a

ajunge la temeiurile ultime ale vieții și lumii. Teluricul, primordialul vor obseda astfel pe romantici, ca și, dealtminteri, pe Goethe; ei vor năzui către cuprinderea fenomenului originar, *Das Urphänomen*.

Participarea la natură, ajungînd la panteism și simțul infinitului, nostalgia către nesfîrșire se leagă însă cu un sentiment acut al propriei personalități, întreținut prin bogăția și vehemența sensibilității.

Aceste dispoziții emotive și orientări mentale, aflate în sufletul uman în stare difuză și adesea nedeslușită, nemanifestate prin expresii artistice bine definite, au dobîndit la romantici dezvoltare și actualitate, sub influențe socio-culturale variate, definindu-se progresiv prin diferite școli și curente literare sau artistice.

Nu vom vorbi astfel de un romantism, ci mai degrabă de școli romantice diferite, avînd caractere adesea contrastante, după epoci și națiuni. S-au putut face de asemenea distincții în evoluția curentelor, între formele preromantice, cele romantice propriu-zise și cele postromantice. Rămîne însă faptul de istorie a culturii că romantismul, atitudine spirituală generală, s-a definit în forme artistice, literare și filozofice variate, după fiecare națiune și epocă.

*

* *

Condițiile care au dat expresie culturală tendințelor generale ale unei vaste categorii de personalități către a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul secolului următor, definind sensibilitatea și teoretizările romantice, au fost foarte variate. Împrejurări de ordin social, politic și cultural și-au interferat acțiunea suscitînd în diferite țări europene mișcări cu o fizionomie proprie.

Sub raport social-economic, epoca era însemnată printr-o stare de criză, definită prin trecerea progresivă de la structura feudală apusă, către constituirea capitalismului și afirmarea burgheziei; procesul era coin-

cident cu prelungirea undelor depărtate ale mișcării spirituale a Reformei, avînd la rîndu-i interferențe cu împrejurări de ordin de asemenea complex, etic, religios, politic, social și, în general, cu întreaga revoluție social-spirituală, din jurul anului 1500; aspirația către puritatea primitivă a creștinismului, procesele de conștiință și ecoul dramei luptelor religioase dintre Reformă și Contrareformă au avut răsfrîngeri depărtate în conștiințe cu repercusiuni în viața literară și artistică, manifestate printr-o reacție împotriva spiritului clasic.

De altă parte, evenimentele sociale și politice ale Revoluției și Imperiului, războaiele napoleoniene, continuate în Germania prin luptele pentru independență, au dat impuls unui nou curent de sensibilitate, diferit de clasicismul dogmatic și de atitudinea iluministă a veacului al XVIII-lea, ajunse la uscăciune. Se dezvăluia treptat tărîmul interior al mișcărilor tumultuoase ale sensibilității, al poeziei trecutului, al sentimentului naturii și aspirației panteiste, promovînd o literatură care, prin cultivarea misterului și exaltării, adesea cu accent patetic (Richardson), pregătea imaginea unui personaj neînțeles, sfîșiat și demoniac, prefigurare a eroului byronian.

O atmosferă culturală particulară, pregătită de preromantism, de filozofia idealistă a lui Kant și Fichte, în care se dezvoltau doctrine socialiste utopice și se afirmau semnificația creatoare a spiritului uman, ideea libertății și imperativul legii morale, a creat astfel, în diferite țări, premisele psihologice și culturale ale dezvoltării noului curent de sensibilitate, ajungînd la formarea unei concepții generale asupra vieții și lumii, asupra poziției omului în univers.

Multiplicarea condițiilor determinante pentru marile schimbări, particularitățile împrejurărilor social-culturale din fiecare țară, ca și reacțiile contradictorii ale diferitelor categorii sociale și personalități la aceste prefaceri vor explica dificultatea definirii noțiunii de romantism, considerate *stricto sensu*. Sub denumirea de romantism s-au putut astfel afirma tendințe sociale, filozofice, religioase sau chiar artistice foarte variate,

înmănuncheate într-o mișcare de sensibilitate comună. Astfel, caracterul proteic, refuzîndu-se schematizării și cuprinderii bine definite, al romantismului, va conduce firesc la diversitatea viziunii pe care criticii și istoricii literari au avut-o asupra acestei mișcări literare.

Însuși termenul de romantism este mai degrabă obscur, rău definit, derivat fiind din vocabular *roman* (socotit ca gen literar), semnificînd la început ceea ce se petrece în imaginație, și luînd în secolul al XVIII-lea, sub denumirea de romantism sau romanticism, o accepție foarte generală, de climat exterior; în acest sens l-au folosit poeții englezi ai vremii. Termenul avea, dealtminteri, să sufere vicisitudini, ajungînd, după o perioadă de depreciere, la prestigiul căpătat în epoca din preajma anului 1800.

Spre deosebire de clasicism, a cărui noțiune se poate circumscrie cu ușurință, atît filozofic, cît și general-cultural, cu toată raritatea de manifestări clasice în lungul evoluției istorice, romantismul, ca mișcare culturală, poate fi încadrat mai greu într-o formulă bine definită.

Prin atitudine spirituală fundamentală, de poziție față de sine, romantismul a fost de bună seamă un curent individualist, afirmînd valoarea supremă a subiectivității creatoare, dar el a avut în egală măsură, cu deosebire în Germania, în epoca romantismului mijlociu, o coloratură națională și patriotică; romantismul a exaltat deopotrivă puterea geniului individual, dar și valoarea producției colective; a avut o orientare spre trecut, cu deosebire către evul mediu și instituția feudală a cavalerismului, către valorile culturale tradiționale, dar a fost, poate în egală măsură, însuflețit de nevoia de reînnoire, prefacere și călăuzire înspre viitor: conservator și chiar retrograd, prin unii din reprezentanții săi (Achim von Arnim, Heinrich von Kleist, De la Motte-Fouqué, Eichendorff), romantismul a reprezentat o mișcare revoluționară, prin Byron, Pușkin sau Petöfi; pasiunea pentru concret, exotism, culoare locală, descriere particulară (Chateaubriand, Hugo) a mers paralel, în această școală, cu viziunea fantastică sau grotes-

că (E.T.A., Hoffmann, Arnim); visul, confundarea în viața subconștientului, evadarea într-o lume de simboluri și fantasme nu au împiedicat totuși, la romantici, descrierea realistă, chemarea aventurii, atitudinea voluntară, acțiunea; misticismul religios nu a îndrumat întotdeauna înspre confundare în sine și ascetism, și a dat nuanță unei mișcări de sensibilitate, manifestată în calde prietenii sau legături exaltate de dragoste.

Ajungem astfel, prin reprezentanții cei mai caracteristici ai acestui curent, la o viziune generală asupra universului și omului, care afirmă în viața culturală rolul poeziei și gîndirii filozofice, al muzicii și intuiției în creația literară, identificînd chiar, prin romanticii germani timpurii, viața cu poezia.

Tabloul acestei viziuni are, de bună seamă, trăsături comune, mai ales la romanticii germani, dar se definește deopotrivă, prin diversitatea, unicitatea operelor, ca și a tonalității lor interioare; Novalis, Hölderlin, Kleist, Byron, Hugo, Pușkin, Eminescu, Gérard de Nerval, Mickiewicz sau Petőfi își vor delimita cu hotărîre harta sensibilității lor singulare.

Complexitatea și contradicțiile sufletului romantic, văzute la reprezentanții săi din diferite școli naționale, conduceau însă la o atitudine unitară, care proclama libertatea individuală, nevoia dezgrădirii și a infinitului, afirmînd o nouă viziune estetică, negatoare a regulilor aristoteliciene, a separării „genurilor", a reacției împotriva stilului clasic măsurat, împotriva epurării vocabularului de termenii lipsiți de „distincție", împotriva depărtării de viață și a convenționalizării artei. Estetica romantică presupunea o concepție filozofică asupra lumii, în care țărmurile dintre arte dispar *(„Musik, Plastic und Poesie sind Synonyme"*, va scrie Novalis, în *Ästhetische Fragmente)* conducînd astfel, mai tîrziu, la năzuința wagneriană a „operei de artă totale" *(Gesamtkunstwerk).*

Idealismul estetic romantic presupunea o transfigurare a naturii prin vis și prin aportul viziunii personale a artistului, ajungînd la bizarerie și fantastic. Mijloacele de expresie ale acestei forme de sensibilitate vor

fi particulare fiecărei personalități sau școli artistice naționale, traducînd însă, în esență, prin originalitate a metaforei, muzicalitate interioară, mișcare a stilului, culoare, varietate a procedeelor retorice (enumerație, antiteză, hiperbolă) vehemența interioară a mișcărilor de suflet și originalitatea noului mod de sensibilitate, care-și făcea drum în artă și gîndirea epocii.

*

* *

Variind în manifestări literare după fiecare cultură națională, mișcările preromantice au avut totuși, în diferite țări, o seamă de trăsături psihologice și orientări comune : sentimentul naturii prin Jean-Jacques Rousseau sau Bernardin de Saint-Pierre, interesul pentru poezia populară și vechile legende gaëlice (*The Works of Ossian* a lui J. Macpherson), apărînd în același an cu *Reliques of Ancient English Poetry* a lui Th. Percy ; poemele lui Chatterton, operele lui William Blake sau Robert Burns au pregătit în Anglia un climat literar favorizat de mișcarea religioasă methodistă, de romanele „gotice", „negre", cultivînd teroarea, a căror acțiune era situată în evul mediu (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Ch. R. Maturin) ; sentimentalismul romanelor lui Richardson sau literatura ruinelor, a „meditațiilor printre morminte", cultul trecutului aveau să conducă treptat la apariția mișcării romantice, prin operele poeților lakiști (Wordsworth, Coleridge) și mai ales prin Byron, Shelley, Moore și Walter Scott, avînd corespondențe în toate țările Europei, și mai ales în Germania, Franța, Italia.

În Germania, romantismul a fost pregătit de o mișcare literară bine caracterizată, cunoscută sub numele de perioada *Sturm und Drang* (Furtună și elan). Situată cam între anii 1767 și 1785, epoca a fost denumită și „perioada geniului" (*Geniezeit*).

Spiritul acestei epoci a fost efervescent și revoluționar. Mișcarea *Sturm und Drang* a putut fi socotită, dealtminteri, ca fiind o revoluție literară, precursoare

a revoluției franceze, aflîndu-și, alături de condiționări sociale, o filiație în operele lui Jean-Jacques, cu deosebire în al său *Contract social*, iar mai departe, în spiritul de liberare a cunoștințelor, reprezentat de Reformă.

Opoziția față de clasicismul francez, reprezentată de Lessing, se afirma puternic; Herder vădea frumusețea poeziei populare; accentul profetic al scrierilor lui Johann Georg Hamann, filolog și filozof original, „magul nordului", personaj ciudat și aventuros, adversar al mișcării de *Aufklärung*, promotor al filozofiei religioase, a avut ecou puternic în conștiințe. Momentul literar era dealtminteri orientat către o „filozofie a sentimentului și credinței", promovată de Friedrich Heinrich Jacobi, începînd din anul 1785, cu lucrarea sa: *„Asupra doctrinei lui Spinoza, scrisori către Moses Mendelssohn"* atitudine care avea să suscite opoziția lui Goethe.

Modelul artistic al epocii era reprezentat de opera lui Shakespeare. Tînărul Goethe avea să reia în al său *Goetz von Berlichingen*, scris în 1771, dar refăcut după sfatul lui Herder și publicat doi ani mai tîrziu, spiritul tumultuos al teatrului elizabethan; apărea, cîțiva ani mai tîrziu, lucrarea dramatică, scrisă în același spirit, a lui Friedrich Maximilian Klinger, care avea să dea numele epocii *(Sturm und Drang*, 1776), piesă al cărei titlu inițial fusese: *Wirrwarr* = învălmășeală, confuzie, haos: primele piese ale lui Schiller își vădeau de asemeni înrîurirea asupra epocii, aflată încă sub influența *Suferințele tînărului Werther*.

Spiritul contemporan se depărta de măsura riguroasă și simetrie; cultiva libertatea totală, originalitatea violentă, pasiunea dezlănțuită, individualismul, setea de infinit. Noțiunea rezumativă a epocii era sintetizată prin cuvîntul geniu, valoare interioară, individuală sau colectivă, aflată la originea oricărei creații autentice, cu deosebire homerică și shakespeareană, emancipată de „reguli" și simbolizată prin figura legendară a lui Prometeu; noțiune complexă, dealtminteri, însumînd, după observația unui teoretician, orien-

tări divergente, definite prin două tipuri antitetice : un temperament revoluționar și pasionat, patetic și vehement, ilustrat printre literații epocii, de G.A. Bürger, F.M. Klinger sau C.F.D. Schubart, și o sensibilitate visătoare și delicată, pasivă, reprezentată, în acest timp, prin I.M.R. Lenz sau F.H. Jacobi.

Noțiunea de geniu devenise, astfel, în această epocă, sinonimă cu puterea creatoare genuină a naturii, ca o dezlănțuire spontană, depășind îngrădirile și exprimînd primordialul, instinctivul, forțele afective și adîncimile conștiinței. Numeroșii scriitori și teoreticieni care au definit geniul în această epocă (Herder, Hamann, Lenz, Gestenberg, Lavater etc.) se exprimă, în general, în metafore, asemuindu-l succesiv cu fulgerul, fertilitatea, puterea originară, izvorul natural, „furia poetică", forța divină, inefabilul, insondabilul etc.

Manifestă pe toate planurile vieții culturale, activitatea preromantică germană s-a afirmat în teatru prin scene scurte și violente, prin mișcare, patetism și ritm, printr-o negație a simetriei și „unităților", observate de dramaturgia clasică.

Perioada de *Sturm und Drang*, prefigurînd mișcarea romantică din deceniile următoare, avea să cuprindă în voluta ei și pe tînărul Goethe, a cărui personalitate se afla în centrul literaturii germane moderne. Mai tîrziu însă, Goethe avea să se depărteze de spiritul romantic, definindu-și poziția printr-o formulă incisivă : „clasicism înseamnă sănătate ; romantism înseamnă boală".

Distincția dintre clasicism și romantism, valabilă în orientarea generală a stilului de gîndire și sensibilitate al celor două școli, se atenuează însă la o cercetare mai cuprinzătoare a evoluției culturii germane și influențelor exercitate asupra celor două stiluri de cîteva personalități și opere literare. Figura lui Goethe domină epoca. Metoda interiorizării, formula romanului reprezentînd înfiriparea progresivă a unei personalități, așanumitul *Bildungsroman*, ilustrat prin *Wilhelm Meister*, influențează deopotrivă pe romantici (Clemens Brentano ,Novalis, Heinrich von Ofterdingen, unde imaginea

lui Goethe apare, dealtminteri), ca și pe scriitorii aflați în marginea mișcării romantice (Jean Paul : *Titan*, *Flegeljahre*).

*

* *

Spre deosebire de celelalte școli, romantismul german a avut o întemeiere teoretic-metafizică doctrinală, care i-a dat o coloratură particulară. Filiația depărtată a mișcării trebuie căutată în filozofia lui Platon, Plotin, neoplatonism, în creștinismul antic și medieval, iar originile mai apropiate în filozofia naturii a lui Theophrastus Bombastus von Hohenheim, cunoscut sub numele de Paracelsus, în misticismul lui Iakob Böhme, în panteismul lui Giordano Bruno și Spinoza, în gîndirea lui Swedenborg și mai ales în idealismul filozofic, generat de filozofia lui Immanuel Kant.

Idealismul subiectiv al lui Johann Gottlieb Fichte postulînd realitatea eului creator și voluntar, ca o realitate originară, oferea gîndirii romantice un ferment ce avea să conducă, la începutul secolului al XIX-lea, la o atitudine activă în viața politică, prin vestitele *Cuvîntări către națiunea germană (Reden an die deutsche Nation)*.

Gîndirea filozofică a lui Fichte dădea, la rîndu-i, un fundament teoretic individualismului creator al scriitorilor romantici, pe care idealismul obiectiv al lui Fr. W.J. Schelling, conducînd la o filozofie panteistă a naturii, avea să-l întregească. Schelling se integrează filozofiei romantice a naturii, reprezentînd, după expresia lui Carl Siegel, „un lanț care începe cu Herder, trece prin Goethe și Schelling, conducîndu-l la Schopenhauer".

Într-un poem filozofic, Schelling a dat expresie gîndirii sale panteiste, care avea să fie caracteristică gîndirii romantice :

...„De la întîia luptă a forțelor nedeslușite, pînă la țișnirea primelor seve vitale (...) în sus, înspre puterea gîndului prin care natura întinerită se recrează, nu aflăm decît o forță, o pulsație, o viață, un joc reciproc

de opriri și impulsuri" (vezi una din variantele textului : *Profesia de credință epicureică a lui Heinz Widerporsten*, 1799).

Concepția filozofică a lui Schelling arunca o punte înspre poezie : „Lumea era pentru el o operă de artă, iar filozofia, un poem asupra acesteia" (Schröer, citat de Robert Koenig).

În prima sa fază, romantismul german a fost puternic influențat de gîndirea religioasă, „infiltrată de adîncimea sentimentului", a teologului protestant F.E. Schleiermacher, cu deosebire prin lucrările : *Asupra religiei* și *Monoloage*, iar mai tîrziu a avut interferențe cu toți gînditorii secolului, Hegel, Schopenhauer, mai ales.

Alături de marile nume, romantismul a numărat însă cîțiva gînditori mai puțin cunoscuți în prezent, care au teoretizat temele acestei mișcări de sensibilitate, mai ales inconștientul și visul : Franz von Baader, filozof mistic, influențat de Schelling și Jakob Böhme, Georg Christoph Lichtenberg, fizician și gînditor original, G.H. Schubert și Troxler, cărora l-am putea adăuga pe Carl Gustav Carus, medic, naturalist, filozof al naturii și pictor, reprezentant tardiv al gîndirii romantice.

Asistăm astfel la o adevărată revoluție a gîndirii filozofice, generată de opera lui Kant, cu răsfrîngere directă asupra mișcării romantice germane.

*

* *

La confluența acestor împrejurări sociale, politice și culturale, un grup de tineri poeți și cugetători, apropiați prin idealuri comune, înrudiți printr-o complexiune sufletească pasionată, legați între ei prin prietenii strînse și însuflețiți de pasiuni arzătoare pentru femeile de spirit din cercul lor, au dat expresie, în Germania, uneia dintre cele mai închegate și mai bogate în interes dintre mișcările romantice.

Promotorii școlii romantice germane au fost spirite universale, temperamente de Renaștere, atrași deopotrivă de filozofie, științe, religie și arte și punînd în tot ceea ce făceau același interes pasionat și mistuitor; ei s-au influențat și exaltat unii pe alții, au închegat progresiv o doctrină literară și filozofică, vădind o varietate de preocupări ce îmbrățișa toată cultura timpului. Viața celor mai mulți dintre ei a fost zbuciumată de crize de conștiință și iluminări, diversificată prin numeroase călătorii în lungul și latul Europei. Promotorii școlii romantice au fost neobosiți: au ținut cursuri universitare, și-au înmulțit conferințele în orașele țărilor de limbă germană, au fost rînd pe rînd sau în același timp critici literari și filozofi ai naturii, fizicieni sau geologi, poeți, lingviști, pasionați de culturile orientale, romancieri, propovăduitori ai unei noi religii, teozofi, folcloriști *avant la lettre*, metafizicieni, întemeietori de publicații periodice, dar, în același timp, amanți pasionați, oameni de societate și de viață publică agitată.

Tinerii romantici erau îmbătați de filozofie și dragoste, de frumos și nevoia de acțiune, de pasiunea de a se dărui și de a cunoaște. Cercetătorul care se oprește îndelung asupra vieții și operelor lor nu se poate împiedica de a le compara existența, împlinită într-o vastă mișcare colectivă, cu o revărsare tumultuoasă a unor izvoare de munte, șerpuind printre roci accidentate și prăbușindu-se în cascade, pentru a se împleti mai apoi într-o imensă curgere de apă, dînd viață unui pămînt fertil.

Biografia frămîntată a celor mai mulți dintre ei, corespondența dintre ei și inspiratoarele lor, opera lor diversă sau colecția revistei *Athenäum*, publicație socotită ca întemeietoare a școlii romantice germane (retipărită, dealtfel, pentru interesul ei istoric, în secolul nostru), vor oglindi credincios, dînd relief și patetism, epoca din jurul anului 1800, în care s-a conturat prima formă a acestei mișcări.

Spirite efervescente și de mare bogăție interioară, atrase simultan de pasiuni și preocupări contrarii, era

firesc ca activitatea creatoare a romanticilor germani să fi purtat pecetea improvizației geniale, a viziunilor instantanee, a inspirațiunilor brusce, avîndu-și o corespondență în aforisme și fragmente. Numeroși romantici, Novalis, Fr. Schlegel, Lichtenberg, Lavater, și-au intitulat astfel reflexiile, tocmai pentru a le sublinia caracterul de invenție fulgurantă.

S-a observat de asemenea, că o mare parte dintre operele lor au rămas, ca și dealtminteri, acelea ale scriitorilor din epoca de *Sturm und Drang*, neterminate. Faptul are nu numai o explicație biografică — exemplul lui Novalis, mort la vîrstă tînără, în plină activitate sau al poetului Fr. Hölderlin, a cărui activitate poetică, aflată în confluența clasicismului cu romantismul, a fost tragic întreruptă de o înnegurare a spiritului, definitivă — dar și una psihologică. O bună parte dintre romanele lui Jean Paul Richter, *Die unsichtbare Loge, Flegeljahre*, mai ales, au rămas neisprăvite, ca și unele dintre operele lui Clemens Brentano, Fr. Schlegel, Achim von Arnim.

Însuși felul de elaborare a lucrărilor a purtat sigiliul avîntului și „inspirației" brusce, platoniciene, la o bună parte dintre romantici. Este caracteristic, în această privință, obiceiul lui Jean Paul, care-și afla un principiu de elaborare în improvizația muzicală la pian : aceasta îi deschidea o libertate de cuget, un apel la procesele vieții subconștiente și o dispoziție emotivă, specifică exaltării romantice.

*

* *

Heinrich Steffens, poet, om de știință și filozof, de origine norvegiană, care s-a apropiat de cercul romanticilor germani, suferind ascendentul intelectual al lui Schelling, descrie în ale sale memorii, *Was ich erlebte*,

revelația spirituală reprezentată de contactul cu mișcarea romantică :

„Natură și istorie au dobîndit (pentru mine, I.B.) o altă însemnătate : fapte din trecut, întîmplări și doctrine, poezie și artă mi-au dezvăluit taine, pe care mai înainte nu le bănuisem ; chiar relațiile sociale, persoanele încunjurimii imediate au dobîndit o altă strălucire și mi-au apărut ca izvorînd dintr-o lume mai înainte ascunsă care făgăduia să-mi apară în față, în mod miraculos.

Da, a fost un timp de caldă și bogată însuflețire și nu eram de bună seamă singurul spirit entuziast al acestor zile. Pe străini, însă, atrași cu putere de ținuturi depărtate, această epocă a trebuit să-i exalteze și mai mult, prin lumina ei neașteptată..."

*

* *

Obîrșia curentului romantic german trebuie căutată în relațiile de prietenie și influențe reciproce dintre frații Schlegel cu Tiek, Novalis, Wackenroder, sub călăuzirea filozofică a lui Fichte, Shelling, Schleiermacher, și în prezența feminină, am zice catalizatoare, a trei femei de remarcabilă inteligență și fascinantă personalitate ; Karoline Michaelis, soția unui fost medic, ființă „luciferică", devenită soția lui August Wilhelm Schlegel, recăsătorită în 1803 cu filozoful Schelling (despre care Richarda Huch nota, în introducerea corespondenței sale, că, era o sentimentală fără prejudecăți avînd mai multă libertate, înțelepciune și grație, decît adîncime") ; Dorothea, fiica filozofului Moses Mendelsohn, măritată cu bancherul Simon Weit, ce avea să devină soția lui Friedrich Schlegel, și Henriette Hertz, prietena lui Schleiermacher, cărora vom adăuga mai apoi pe Elisabeth von Arnim, Bettina, sora lui Clemens Brentano, devenită în 1811 soția lui Arnim, pe poetesa Karoline von Günderode, care avea să se sinucidă în 1806, în urma întreruperii legăturilor cu arheologul Freidrich Creuzer, și

pe Rahel Levin, devenită mai tîrziu soția diplomatului von Varnhagen.[1]

August Wilhelm von Schlegel era, ca și ceilalți romantici, dealtminteri, un spirit multilateral: critic literar, poet, estetician, traducător, lingvist, teolog. (Enumerarea mi-amintește cuvintele de început ale monologului lui Faust: „*Habe, nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin, und leider auch Theologie durchaus studiert...*").

După studii universitare la Göttingen și după patru ani petrecuți în Olanda, August Wilhelm s-a reîntors în Germania la Jena, care avea să devină mai tîrziu unul din centrele de constituire și iradiere ale romantismului timpuriu; în acest oraș, Schlegel a întreținut relații cu Schiller, a colaborat la publicația acestuia, *Die Horen*, a cunoscut-o pe viitoarea lui soție, Karoline Michaelis, și a desfășurat o intensă activitate, cu deosebire traduceri din Shakespeare, teatrul spaniol, Dante, Cervantes, Camoëns.

Împreună cu fratele său, Friedrich, editează revista *Athenäum*, ce poate fi socotită ca o publicație întemeietoare a romantismului german, iar în 1804, după despărțirea de soția sa, cunoaște pe M-me de Stäel în tovărășia căreia face, în lungul anilor, numeroase călătorii în Europa Occidentală, Rusia, Suedia și Anglia. Ține conferințe cu succes răsunător la Viena, asupra

[1] Într-o lucrare recentă, *Begegnungen mit Rahel, Der Salon der Rahel Levin* (Verlag der Nation, IV Aufl. Berlin, 1966), Herbert Scurla face o amplă și sugestivă prezentare a atmosferei intelectuale și sociale a epocii romantice, arătînd rolul de însuflețitoare a Rahelei Varnhagen.

Va trebui să menționăm, însă, însemnătatea pe care a avut-o în mișcarea romantică și în elaborarea operelor reprezentanților săi, viața sentimentală a acestor spirite entuziaste năzuind către absolut, oscilînd între nostalgie sau exaltare pură și dezlănțuiri pasionale, ajungînd adesea la suicid, sau la grave impasuri interioare, urmate, în aceste ultime cazuri, de momente de regenerare. O imagine a sensibilității romantice, bogată în ilustrări și analize, oferă Alfred Wien, în lucrarea sa, *Liebeszauber der Romantik*. VII Aufl. Berlin, 1921 (prima ediție apărută în 1916). Nu cunoaștem lucrarea lui Alfred Schier, cu subiect similar, citată de autor.

artei dramatice și literare; adîncește studiul culturilor orientale și publică ediții asupra marilor poeme indice; devine în 1818 profesor la universitatea din Bonn; își reia, după 1823, călătoriile prin Franța și Anglia.

A fost un estetician, un critic și un polemist; în scrierile sale a migălit considerații subtile, care rezistă timpului, cu deosebire *Asupra teoriei și istoriei artelor plastice* (1827); a statornicit, împreună cu fratele său, premisele teoretice ale romantismului, în numeroase articole și studii. Va trebui să adăugăm, totuși, că poemele sale sînt lipsite de originalitate și căldură; a fost un spirit mai uscat, mai puțin complex și bogat, în comparație cu fratele său, Friedrich.

Acesta din urmă, pasionat elenist, a avut fantezie și elan poetic. Dacă nu a izbutit în încercarea sa dramatică, cu tot sprijinul lui Goethe, și dacă romanul său *Lucinde* a rămas neterminat, a exercitat totuși asupra mișcării romantice o puternică influență, prin ale sale *Fragmente*, publicate în revista *Athenäum*, prin orientările teoretice date poeziei romantice și prin numeroasele sale studii critice, estetice, asupra filozofiei istorice, literaturilor orientale, ca și prin cursurile și conferințele sale publice, din care se desprind vederi de o surprinzătoare putere de anticipare asupra poeziei și romanului modern.

„*Poezia romantică*, scrie Fr. Schlegel în al doilea fragment din *Athenäum, este o poezie universală progresivă* (subl. noastră: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universal-poesie*). Destinul poeziei nu este numai de a reuni genurile poetice, sau de a pune în contact poezia cu filozofia și retorica; va trebui să îmbine uneori poezia cu proza, genialitatea cu critica, poezia artei cu poezia naturii, alteori să le contopească, să dea viață poeziei și să o socializeze, făcînd în același timp poetică viața și societatea, să poetizeze spiritul, să satureze formele artei cu substanța formativă autentică a fiecărui gen și să le însuflețească prin pulsația humorului"...

Friedrich Schlegel a fost un spirit frămîntat. Protestant, trece la catolicism, în 1808, împreună cu Dorothea Veit, cu care sfîrșește prin a se căsători. Dar importanța istoric literară a personalității sale este măsurată de rolul pe care l-a avut în constituirea primului nucleu al cenaclului romantic, prin legătura de prietenie cu tînărul Friedrich Leopold von Hardenberg, cunoscut sub pseudonimul de Novalis cu care era de aceeași vîrstă.

Prietenia lor începe la Universitatea din Leipzig, în 1791, cînd tinerii aveau 19 ani. Friedrich Schlegel, diletant superior, împărțindu-și timpul între lecturi pasionate și o viață dezordonată, era temperamental diferit de misticul delicat și sensibil Novalis, la rîndu-i mistuit de nevoia lărgirii orizontului intelectual, prin călăuziri divergente înspre poezie, cercetări științifice, reflexii filozofice și preocupări religioase. De bună seamă, Novalis nutrea anume preveniri, mărturisite, dealtminteri, fără înconjur, în al său Jurnal intim, față de Schlegel, dar exuberanța spiritului acestuia și bogăția sugestiilor sale filozofice și poetice îi incitau propria gîndire și-i dezvăluiau noi orientări, cu deosebire asupra filozofiei lui Fichte. Întîlnirea dintre Friedrich Schlegel și Novalis a fost, astfel, decisivă pentru constituirea doctrinal-literară a romantismului german.

Gîndirea lui Novalis se definește, în același timp, ca o transpunere pe plan literar a gîndirii idealismului fichtean. Principiul activ și creator al eului absolut al lui Fichte devenea în gîndirea teoreticienilor romantici forța creatoare a lumii, a fanteziei poetice. Vom sublinia faptul că, în determinarea complexă a școlilor literare, pe lîngă numeroasele condiționări de ordin economic, social, politic și literar, rolul de orientare al gîndirii filozofice a fost hotărîtor.

Am remarcat, în altă parte, măsura în care filozofia carteziană a călăuzit principiile literare ale lui Boileau, teoreticianul clasicismului francez al secolului al XVII-lea. Vom constata o corespondență tot atît de strînsă între idealismul subiectiv al lui Fichte, gîndirea lui Schelling

și Schleiermacher, cu opera lui Novalis și a celorlalți teoreticieni romantici :

„Lumea este un trop universal al spiritului, o imagine simbolică a acestuia", va nota Novalis, într-un fragment consacrat considerațiilor sale cosmologice, traducînd astfel pe plan literar gîndirea filozofică idealistă. În altă cugetare, din *Fragmente magice,* Novalis își va completa viziunea, dînd în același timp o definiție romantismului : „Lumea trebuie să fie romantizată. Se ajunge astfel din nou la sensurile primordiale. Romantizarea nu este decît o potențare calitativă. Eul nostru interior este, în acest proces, identificat cu o ființă mai înaltă. Noi înșine sîntem o succesiune de potențări calitative. Acest proces este încă cu desăvîrșire necunoscut. Romantizez (lumea), dînd lucrului comun un sens mai înalt, lucrului obișnuit o înfățișare mai tainică, lucrului cunoscut demnitatea necunoscutului, faptelor limitate un aspect infinit..."

Putem urmări în amănunțime, prin extinderea orizontului mental și prin varietatea lecturilor, formația gîndirii lui Novalis, pentru care întîlnirea cu Fr. Schlegel, la Leipzig, avea să fie hotărîtoare. În cursul anilor următori, Novalis apropie operele lui Platon, Spinoza, Leibniz, iar mai tîrziu, în 1797, cunoaște personal pe Schelling ; urmează, odată cu colaborarea lui la revista *Athenäum,* o perioadă de febrile cercetări geologice și mineralogice. Novalis intră în cenaclul romantic din Jena, centrul fazei timpurii a romantismului, unde leagă prietenii cu August-Wilhelm Schlegel și Karoline, cu Wackenroder, și mai tîrziu, în vara anului 1800, cu Ludwig Tieck. Primul cenaclu al romantismului este astfel constituit.

Ultimii ani ai lui Novalis au fost cei mai bogați, prin intensitatea dramei sale interioare și a activității sale filozofice-literare. Sensibilitatea maladivă și misticismul nativ al poetului se adîncesc și ajung la accente tragice, în urma morții logodnicei sale, Sophie von Kühn (1797); religiozitatea sa, exprimată în *Imnurile către noapte* și *Cîntările spirituale,* rod al unei experiențe interioare infiltrată de spirit pietist — se accentuează. Prin contac-

tul cu cenaclul romantic și mai ales cu Ludwig Tieck, Novalis ia cunoștință de sine, se interiorizează și mai mult și reușește să dea, în *Heinrich von Ofterdingen*, roman neterminat, închipuind aventurile interioare ale unui menestrel din veacul al XIII-lea, una din cele mai revelante expresii ale literaturii romantice, călăuzită de onirism și de nostalgia către infinit, exprimată prin simbolul „florii albastre", ce va deveni în același timp un simbol al romantismului german. Recunoscîndu-și o filiație filozofică de ordin mistic, de origine neo-platoniciană, influențată de asemenea de gînditorii mistici ai secolelor posterioare, Jakob Böhme îndeosebi, dar adîncindu-și viziunea lumii printr-o concepție estetică proprie romantismului german, ca și prin cercetare științifică (poetul fusese un emul al geologului Werner și începuse o lucrare, rămasă în stare de fragment, *Die Lehrlinge von Sais* — Discipolii din Sais — în care își propune, pe cît se pare, să deseneze o viziune cuprinzătoare de filozofie a naturii), Novalis, aflat la confluența filozofică și estetică a romantismului timpuriu, a schițat o concepție generală asupra lumii, cu infiltrații mistic-religioase, cunoscută sub denumirea de idealism magic. Viziunea nu este sistematic închegată ; ea a rămas ca și multe alte opere ale lui Novalis, sfîrșit prematur la vîrsta de douăzeci și nouă de ani, sub forma de însemnări și reflecții, ce-și așteptau forma definitivă. Fragmentele publicate alcătuiesc însă o vastă culegere de cugetări, care au exercitat asupra gîndirii romantice și asupra culturii germane de mai tîrziu o influență ce poate fi comparată cu aceea a reflecțiilor pascaliene.

Novalis ajunge, în esență, răsfrîngînd personal filozofia lui Fichte și Schelling, la o concepție unifiantă a realității, în care omul comunică direct cu infinitul, prin identitatea unui principiu primordial, de ordin divin. Cum nu vom putea cuprinde în cîteva cuvinte această viziune, ne vom mărgini să desprindem o cugetare din *Magische Fragmente* care ni se pare rezumativă pentru concepția cosmologică a poetului : „Vom înțelege lumea cînd ne vom înțelege pe noi înșine, căci noi și lumea nu alcătuim decît jumătăți integrante (ale

unui tot). Sîntem fiii ființei supreme, germenii divini. Vom deveni cîndva ceea ce este părintele nostru". (*Fragment* cu nr. 1 700, din ediția Hermann Friedemann.)

* * *

Se elaborează astfel în cenaclul de la Jena, în acea „comunitate poetic-filozofică" din care s-a dezvoltat școala romantică timpurie, o viziune totală asupra lumii, cuprinzînd deopotrivă vederi cosmologice, metafizice, estetice. Viziunea cosmologică generală pe care o exprimă Novalis, rod al reflecțiilor sale personale, incitată de vivacitatea intelectuală și diversitatea formației membrilor acestui cenaclu, ajunge la o adevărată doctrină care avea să fie a primului romantism : corespondența dintre eu și lume, bazată pe principiul analogiei universale (principiul avea să fie reluat mai tîrziu de Baudelaire și simboliști), concepția asupra inconștientului și visului și mai ales asupra poeziei, care se identifica cu viața.

Am indicat în altă parte, în trăsături rezumative, structura particulară a literaturii romantice germane, ale cărei valori dominante, exprimate în întregul mișcării, prelungită în deceniile următoare, aveam să le reduc la concepția romanticilor asupra inconștientului, ridicat la semnificația unui principiu metafizic, unind omul cu lumea, la rolul visului în poezie și viața umană, la viziunea fantasticului (dezvoltat mai tîrziu, mai ales de Hoffmann și Achim von Arnim), la rolul ironiei și la concepția acestora asupra raportului dintre poezie și viață.

Este cu deosebire caracteristică atitudinea romanticilor față de viață, față de ei înșiși și față de propria lor operă, exprimată prin conceptul de ironie, în sens socratic, dar reluat și precizat de Friedrich Schlegel și definind pe cea mai mare parte dintre reprezentanții curentului (Ludwig Tieck, Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann).

Ironia era rodul unei perspective cosmice, suprain-dividuale, îngăduind creatorului să se desprindă de sine și de propria lui operă, pentru a se aprecia critic : „trebuie să ne ridicăm, va scrie Fr. Schlegel, deasupra propriei noastre iubiri, și să putem anula în gînd ceea ce adorăm — altminteri ne lipsește... simțul infinitului" (subl. de noi : *„der Sinn für das Unendliche"*) ; romanticul va putea astfel „surîde, cu superioritate, operei sale celei mai importante, din înălțimea spiritului său" (Fr. Schlegel), depășindu-și înfăptuirea și interzicîndu-și credința în puterea iluziei ; ironia era o formă a libertății interioare, a simțului de relativitate a lucrurilor, a refuzului creatorului de a se solidariza cu sine și cu propria lui creație, ajungînd la o adevărată „parodie" a propriei persoane.

Ironia a definit, de asemeni, și atitudinea unora dintre scriitorii posteriori curentului romantic (Heinrich Heine, de pildă).

*
* *

Bogăția de teme dezvoltate de romantici, durata curentului de sensibilitate, prelungit din perioada *Sturm und Drang* și întreținut de condițiile generale ale epocii, ecoul multiplu al primelor opere romantice și al premiselor puse de teoreticienii mișcării s-au perpetuat în deceniile următoare. Romantismul german se continuă, dar sub forme schimbate, aducînd în discuția publică și vivificînd creator noi concepții și valori de cultură. Asistăm la o repetată primenire a fizionomiei literare a curentului, dovadă a vitalității acestuia.

Anul 1806 va lua o semnificație deosebită în viața poporului german, odată cu bătălia de la Jena, în urma căreia Napoleon pune capăt *„Sfîntului Imperiu roman al națiunii germane"*, prin înfrîngerea armatei prusiene. Urmări psihologice și sociale, răsfrînte în cultura timpului, aveau să provoace și o schimbare de orientare a romantismului german. Faptul este constatat de istoricii literari și teoreticienii care au făcut distincții cro-

nologice în continuitatea mișcării, deosebind o epocă a romantismului timpuriu, corespunzătoare perioadei 1797—1805 sau 1806; o perioadă a romantismului înalt (1806—1813 sau 15, datele avînd, firește, un simplu caracter de orientare), și un romantism tardiv, după această ultimă dată, cînd romantismul se prelungește, în Germania, pînă în jurul anului 1830, perioada în care cea mai mare parte din romantici dispar, mișcarea ajungînd la școala „tinerei Germanii", dar supraviețuindu-și atît în Franța, unde avea să genereze romantismul hugolian, cît și în restul continentului, și mai ales în Germania însăși, unde spiritul romantic avea să dăinuie, în muzică, artă plastică și gîndire filozofică, pînă dincolo de sfîrșitul secolului.

Primul romantism, punînd cu deosebire premisele teoretice, filozofice și estetice ale mișcării, reprezentat prin poezia lui Novalis și Ludwig Tieck, fusese cristalizat în jurul a două centre germane, Jena, iar mai tîrziu Berlin. Moartea prematură a lui Novalis și Wackenroder, plecarea fraților Schlegel din Germania (August Wilhelm începînd cu M-me de Staël lungul periplu prin țările continentului, iar Friedrich Schlegel stabilindu-se la Paris), în sfîrșit, depărtarea lui Tieck și Schleirmacher de aceste centre au risipit mișcarea romantismului zis timpuriu, cu caracter predominant filozofic, statornicită pe manifestarea subiectivității creatoare absolute a individului.

O nouă epocă romantică începea, către 1806; această perioadă avea să aducă o schimbare filozofică și literară esențială, înlocuind însemnătatea eului individual, prin accentuarea spiritului colectiv, expresie a vieții populare, a valorilor unei comunități sociale *(Volksgeist,* spirit al poporului), manifestat prin totalitatea valorilor naționale, limbă, mitologie, tradiție, cutume, drept, sentiment patriotic, concepție a statului, legendă populară, folclor, acesta din urmă fiind luat în înțelesul cel mai larg al cuvîntului.

Romantismul înalt, dezvoltat la Heidelberg, a avut, asemeni romantismului timpuriu, reprezentat prin revista *Athenäum,* publicații proprii, exprimîndu-i cel puțin

parțial orientarea : între acestea, *Zeitung für Einsiedler* (Ziarul singuraticilor), editat de Achim von Arnim, Clemens Brentano și Joseph von Görres, a apărut între 1 aprilie și 30 august 1808 (37 numere) ; intitulat *Trost-einsamkeit*, a fost republicat, sub formă de carte, în facsimil, în 1924. Alți scriitori, La Motte-Fouqué, Adalbert von Chamisso, se aflau la Berlin în legătură directă sau indirectă cu una din numeroasele publicații, purtînd numele de *Musenalmanach* (1804, 1805, 1806), editate de Chamisso și Karl Varnhagen von Ense, acesta din urmă de origine nobiliară, ofițer, mai apoi diplomat, devenit mai tîrziu, în 1814, soțul Rahelei Levin, al cărei salon, la Berlin, avea să întrunească numeroși literați. (Vom menționa, de asemeni, printre saloanele literare, și pe acela al Henriettei Herz, trecută la creștinism în 1817, fondatoare a unei Ligi a virtuții, de factură mondenă, în legături spirituale cu teologul Schleiermacher — sau gruparea romantică din jurul lui La Motte-Fouqué și Adalbert von Chamisso, avînd ca formulă simbolică : *Steaua nordului.)*

Mai puțin integrat mișcării romantice, deși participînd la ea prin legături și activitate sau prin editare de publicații (revista *Phöbus*, editată împreună cu economistul și scriitorul naționalist Adam Heinrich Müller), Heinrich von Kleist, geniu singuratic și original, a reprezentat, ca și Hölderlin dealtminteri, o sinteză între disciplina scrisului clasic și o sensibilitate torturată, de tip romantic.

(Nu vom putea trece sub tăcere, de bună seamă, greutățile de încadrare a unor genii singulare, ca Jean Paul Richter, Hölderlin și Kleist, fără să nu subliniem caracterul greu clasabil al operelor acestora, aflate la confluența mai multor orientări participînd la tendințele lor diferite, deși păstrîndu-și izolarea și originalitatea. Jean Paul a putut fi astfel socotit ca un reprezentant al mișcării de *Sturm und Drang* prelungită, iar Hölderlin și Kleist vor putea fi definiți prin îmbinarea spiritului clasic cu cel romantic.)

În perioada lui înaltă, romantismul a avut o orientare mai puțin filozofică și mai mult practică. Condițiile social-politice și economice îndreptau interesul scriitorilor către viața națională, către tradițiile depărtate în timp și poezia evului mediu, către limba și literatura germană veche și mai ales către poezia populară. Au apărut în această perioadă culegeri din poezii populare, dintre care cea mai însemnată, având o influență profundă asupra întregii literaturi germane, a fost lucrarea lui Clemens Brentano și Achim von Arnim, *Des Knaben Wunderhorn, (Cornul fermecat al băiatului,* Heidelberg, 3 vol. 1806 — 1808); au apărut, în același timp, „cărți ale poporului german", *Die deutschen Volksbücher* (Heidelberg, 1807), lucrare scrisă sub incitația lui Clemens Brentano, de Joseph von Görres, personalitate tumultuoasă ce avea să editeze mai tîrziu diferite publicații, cu deosebire *Mercurul rhenan,* cu influență bine definită în războiul de eliberare; s-a dezvoltat, astfel, interesul pentru tradiție, pentru romanul de inspirație din trecutul depărtat, pentru cercetările istorice, mitologice, juridice și lingvistice germane (Jacob Grimm : *Deutsche Grammatik* — 4 vol ; *Deutsche Mythologie* — 1835 ; *Deutsche Rechtsaltertümer* — 1828 etc., iar în colaborare cu fratele său, Wilhelm : *Deutsches Wörterbuch* — 1852 și urm., sfîrșit în 1961 ; *Deutsche Sagen* — 2 vol., ; *Kinder - und Hausmärchen* — 3 vol. etc.)

Vechiul cenaclu romantic, cu preocupări predominant filozofice și estetice, își înmulțește astfel izvoarele, își lărgește sfera de influență, depășește subiectivitatea creatoare a personalității izolate, adîncește conceptul spiritului colectiv, al valorilor populare. Noțiunea de inconștient capătă extensiune ; romantismul devine o școală națională și patriotică și contribuie la luarea în posesie a unei conștiințe naționale (I. G. Fichte : *Reder an die Deutsche Nation — Discursuri către națiunea germană),* pregătind, în același timp, mișcarea de eliberare de mai tîrziu și poezia patriotică din jurul anilor 1813 : Theodor Körner (autorul culegerii de răsunător

succes : *Leyer und Schwert — Liră și spadă)*, E.M. Arndt, Max von Schenkendorf.

O prelungire tardivă a acestei orientări naționale și populare o reprezintă ramificația suabă, reprezentată prin baladele naționale ale lui Uhland și operele lui E. Möricke, W. Hauff, J. Kerner.

Ajungem astfel la faza tîrzie a romantismului german, reprezentată prin Eichendorff, La Motte-Fouqué, Chamisso și mai ales prin E.T.A. Hoffmann cu centre de iradiere multiple (Viena, Nürnberg, München, Berlin).

*

* *

Din această vastă și patetică dezbatere, se va desprinde, ca o valoare călăuzitoare a spiritului romantic, viziunea unității lumii și spiritului uman, concepție avîndu-și rădăcini filozofice și poetice în primele principii ale culturii umane. Romantismul se află astfel în direcția unui curent esențial al gîndirii și sensibilității omenești.

Teoreticianul german Paul Kluckhohn a stăruit asupra năzuinței către sinteză a poeților și gînditorilor romantici :

„Domeniu al înțelegerii și al sentimentelor, conștiință și inconștiență, experiență și idee, natură și spirit, viață a simțurilor și nostalgie a sufletului, personalitate și comunitate, particularitate națională și perspectivă universală, particular și general, finit și nesfîrșire, lume concretă și lume de dincolo — toate aceste opoziții privite ca antinomii, de mișcarea *Aufklärung*, sau de orientările înrudite acesteia, sînt înțelese de romantici ca polarități, ca date opuse participînd unele la altele, condiționîndu-se reciproc, alcătuind în dualitatea lor o unitate originară, a cărei tensiune alcătuiește scurgerea viguroasă a vieții : acestea urmează a fi cuprinse și trăite din nou, în unitatea lor superioară". (Paul Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik*. II Aufl., Max Niemeyer Verlag, Halle-Saale, 1942, p.16).

*

* *

Romantismul se diferențiază astfel, în complexul culturii germane, prin valorile originale pe care le-a promovat, integrîndu-se, totuși, în continuitatea evolutivă a acestei culturi naționale. Această concepție, subliniată de H.A. Korff în vasta sa lucrare, *Geist der Goethezeit* (Koeler u. Amelang, Leipzig, 5 vol., apărute, în ultime ediții, între 1958 — 1959) vede în spiritul mișcărilor de *Sturm und Drang*, clasicism și romantism, „etapele unei împliniri organice".

Unitară în structura sa lăuntrică, prin îmbinarea în poetica romantică a spiritului creștin, național și istoricist, romantismul se va diferenția totuși, în concepția lui Korff, într-o perioadă timpurie, în care accentul a fost pus pe caracterul religios, și o perioadă înaltă, definită prin spiritul național, *Volksgeist*.

*

* *

Viziunea romantică avea să afirme, încă de la începutul secolului trecut, în toate manifestările ei artistice, trăsăturile caracteristice ale orientării curentului : inspirație din trecutul istoric și cu deosebire din evul mediu, religiozitate, sentiment al naturii ajungînd la aspirație panteistă, cu interes către scene din viața populară, înclinație către titanic, grandios, violent, patetic.

Sub forme diferite și tratînd subiecte care aveau să exprime unele sau altele din aceste orientări, artele plastice vor purta un sigiliu romantic, mărturisind aceeași reînnoire a viziunii religioase, filozofice și artistice.

Școala germană numită a nazareenilor, cultivînd o pictură de inspirație religioasă și medievală, dar sub raport artistic influențată de pictura Renașterii (Johann, Friedrich, Overbeck, Peter Cornelius), continuă spiritul romantic ; Caspar David Friedrich, Moritz von Schwind, Adrian Ludwig Richter, în pictură, Schinkel, în arhitectura neo-gotică a bisericilor, în Germania, pictura bogată în culoare, plină de mișcare și dramatism, a lui Jean-Antoine Gros *(Ciumații din Jaffa)*, Théodore

Gericault *(Pluta vasului Meduza)*, Eugène Delacroix *(Barca lui Dante)*, în Franța, aveau să ilustreze o mișcare de sensibilitate exprimată, cu nesfîrșite nuanțe, în muzică, prin Beethoven, E.T.A. Hoffmann (opera *Undine*, inspirată după nuvela lui La Motte-Fouqué), Chopin, L. Spohr, Weber, Brahms, Mendelsson-Bartholdy, Schumann, Richard Wagner, Richard Straus, Brukner, Berlioz, Liszt, Smetana, Ceaikovski, Verdi, Glinka, Borodin, Gustav Mahler — adică prin întreaga muzică a secolului, dovedind prin aceasta vigoarea și adîncimea sensibilității romantice, formă a unui fel de a fi al omului.

Secolul XIX avea să fie în bună parte o perioadă romantică — definită deopotrivă prin școli romantice caracterizate : Byron, Shelley, Keats, W. Scott, în Anglia ; Ugo Foscolo, Manzoni, Leopardi, în Italia ; Chateaubriand, Hugo, Vigny, Musset, Lamartine, în Franța ; Pușkin, Lermontov, în Rusia ; Mickiewicz, în Polonia ; Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, I.F. Cooper, W.C. Bryant, scriitorii „transcendentaliști", înrîuriți de filozofii idealiști germani, în Statele Unite ale Americii ; Petöfi Sandor, Kisfaludy Karoly în Ungaria ; Cîrlova, Alecsandri, Bălcescu, Bolintineanu, Russo, culminînd cu opera lui Eminescu în România — cărora va trebui să le adăugăm ramificațiile depărtate ale spiritului post-romantic, inspirate direct sau îndirect din romantismul german : Gérard de Nerval, Baudelaire, Mallarmé, simbolismul — reprezentînd o prelungire a viziunii romantice.

Poeții epocii victoriene, Tennyson, Browning, arta și poezia prerafaeliților, Dante Gabriel Rosetti sau Ruskin, mărturisesc influențe și teme de gîndire romantice (cultul artei medievale, apropierea de natură, estetismul ridicat la semnificația unei religii).

Swinburne avea să reia temele și orientările romanticilor anteriori, într-o mișcare neo-romantică mai largă, afirmată către 1880.

Audiența de care se bucură romancierii de aventuri, cu deosebire exotice (Stevenson, operele lui Yeats, Synge, Francis Thomson), reprezintă, de asemenea, o derivație romantică.

Sub influența depărtată a mișcării romantice germane și sub incitația mai apropiată a lui Wagner și Nietzsche, acesta din urmă gînditor de structură romantică, și a lucrării asupra școlii romantice a Richardei Huch, care a readimatizat către începutul secolului această mișcare, un curent neo-romantic s-a dezvoltat în Germania, în secolul nostru. Astfel, Warner Mahrholz, istoric literar, a arătat rădăcinile multiple ale acestei mișcări, prin înrîuririle variate ale lui Wagner, Nietzsche, Ruskin, Gobineau, Dostoievski, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, E. A. Poe, Walt Whitmann, Oscar Wilde asupra scriitorilor germani contemporani.

Nu vom reduce, de bună seamă, multiplicitatea de curente spirituale ale secolului trecut și începutului celui prezent la școlile romantice și neo-romantice. Romantismul a coexistat, uneori vădit, alteori sub forme acoperite și adulterate, cu alte orientări, cu deosebire realiste. Dar spiritul romantic, formă de expresie a unei constante sufletești general-umane, va stărui, în viața culturală, sub o formă sau alta.

*
* *

Formă de sinteză a vieții culturale și mărturie a nevoii de cuprindere unifiantă a lumii, romantismul și-a afirmat prezența în toate formele de manifestare ale vieții spirituale. S-a putut face, însă, în proza germană, în timpul romantismului o diferențiere a celor două perioade principale ale acestei mișcări : romantismul timpuriu a fost în mod predominant epoca romanului, cu origine directă în epoca lui Goethe, *Wilhelm Meister*, în timp ce romantismul înalt și tîrziu s-a caracterizat mai cu deosebire prin dezvoltarea nuvelei și a povestirii, avîndu-și, și de data aceasta, o prefigurare mai depărtată în nuvela lui Goethe, *Suferințele tînărului Werther*, socotit ca un „prototip al eroului romantic" în proza literară germană.

Școala romantică va da nuvelei și povestirii, în a doua perioadă, forme inspirate adesea din basmul german, alteori din trecutul istoric sau legendar, un echilibru artistic în sobrietate și o profundă originalitate, prin avîntul imaginației, sugerarea unui decor pitoresc sau fantastic, prin caracterul insolit al personajelor puse în scenă, prin suflul de irealitate învăluind narația și, mai cu seamă, prin sublimarea zonei de realitate pe care o evocă, într-o lume de simboluri.

Romanticul german își găsește adesea punctul de plecare în solul realității cotidiene, dar nu rămîne integrat lumii concrete. Povestirea romantică nu are în genere robustețea și truculența nuvelei lui Boccaccio; nu derivă atît din povestirile versificate, fabliaux-uri medievale, cît mai cu seamă din fantezia liberă și evaziunea *lais*-urilor; prezintă adesea corespondențe cu povestirea arabă din *O mie și una de nopți*, dar are o structură mai complexă, îmbinare de realism, miraculos și feeric, ajungînd uneori, la E.T.A. Hoffmann și la Achim von Arnim, la fantasticul macabru, demoniac, înrudit viziunii lui Goya. Înrîurirea poveștii folclorice (culegerile de povești vechi germane, ale lui J.K.A. Musäus, *Wolksmärchen der Deutschen)*, reviviscența superstițiilor populare (mandragoră, golem, magie), activitatea alchimiștilor și fantasticul medieval, amintesc pe alocuri viziunile de vis rău ale folclorului flamand, transfigurate în savuroase alegorii, ale lui Hieronymus Bosch sau Pieter Bruegel.

Vina fantastică este însă diversificată prin lirism avîntat, prin aspirație către puritate, prin evocarea cadrului și evenimentelor istorice, prin realism robust, și mai ales prin tendința către reflexie metafizică: nuvelistul romantic se afla astfel la o confluență de izvoare, ceea ce va explica complexitatea de structură a celor mai multe nuvele, ca și diversitatea acestora.

Jean Paul Friedrich Richter, cunoscut sub numele de Jean Paul, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Friedrich de la Motte-Fouqué, Heinrich von Kleist, Clemens Brentano, Ludwig Achim von Arnim, Adalbert von Chamisso, Josef von Eichendorff, vor răsfrînge în operele lor o

optică profund individuală, integrîndu-se totuși într-o mișcare artistică și într-un curent de sensibilitate, care își va afla un loc bine statornicit în evoluția nuvelei germane.

Atmosfera de impreciziune a conturului unora dintre aceste nuvele, ajungînd totuși, adesea, mai ales în operele lui Heinrich von Kleist, la incisivitatea desenului și claritatea viziunii, infiltrarea narației realiste în evaziunea onirică și haloul fantastic (Hoffmann), rătăcirea pe cărările imaginației slobode, ale poveștii populare, prelucrate artistic, sau ale meditației filozofice, „ironia" care planează asupra evocărilor, descrierii și personajelor, cuprinzînd sub incidența ei personalitatea însăși a povestitorului, își află expresie într-o artă în același timp sobră și de adîncă emotivitate. Dezvoltarea adesea liniară a intrigii contrastează cu acțiunea stufoasă și digresiile unora din romanele romantice — vădind siguranță și stăpînire a mijloacelor, în convergența și unitatea centrală a operelor.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

E.T.A. Hoffmann

Elaborarea operei de artă, supusă în măsură inegală, după viața de adîncime a fiecărui artist și după momentul emotiv al contemplației, deopotrivă coordonatelor lumii exterioare, dar și transfigurării subiective, presupune, cu deosebire la marii înfăptuitori, o mare varietate de structură și timbru interior. Simplificînd, prin reducere la poziții extreme, am putea înfățișa diagrama elaborării artistice ca oscilînd între expresia realistă, ce presupune o restituire, cu năzuințl de exactitate, a lumii din afară, și expresia care transfigurează lumea prin viziune subiectivă, halucinație sau sublimare în mit și simbol. Balzac, Hugo sau Goya vor înfățișa, astfel, mărturii ale acestei tectonici sufletești, care îndreaptă pe artist către cuprinderea concretă a vieții, în imediatul ca și în implicațiile ei ascunse, fără a trece peste tîlcurile grave, acoperite, ale acesteia, pe care presimțirea și deschiderea sufletului către inefabil le dezvăluie gîndului, în meditație.

E.T.A. Hoffmann va ilustra această din urmă categorie de artiști.

Viziunea povestitorului german, vădind adesea o limpezime de contur ce îngăduie identificări de ambiențe și raportări ale personajelor livrești la modelele exterioare care le-au stat la obîrșie, nu întîrzie să evadeze

într-un decor de fantezie și ireal, în care oamenii și lucrurile se înceţoşează, în vis ; astfel, în aceste opere acuitatea descrierii rătăceşte în arbitrar, realitatea de fiecare zi se încarcă cu sensuri neaşteptate, dobîndeşte noi dimensii, interioare, fanteziste ; supunerea la exterior îşi află compensaţie în zborul imaginaţiei, în capriciul gîndului, nemairetinut de cerinţele cauzalităţii şi ale constrîngerilor. Un nou climat sufletesc se dezvăluie cititorului lui E.T.A. Hoffmann : un ţinut confundat într-un fel de halo lunar, în care mişcşte neliniştea, deschizînd vieţii o poartă înspre o lume a terorii şi necunoscutului, o lume a extazului şi suferinţei.

Asemeni lui Balzac, din ale sale *Povestiri filosofice*, asemeni lui Victor Hugo din *La fin de Satan* sau asemeni operei plastice, înfăptuită pe un îndoit registru emotiv, a lui Goya, literatura lui E.T.A. Hoffmann introduce pe cititor într-o a patra dimensiune a lumii, dimensie de adîncime şi semne, în care ironia şi mistificarea, descrierea vieţii şi evadarea în fantezia visului, percepţia şi halucinaţia, fericirea de a trăi şi durerea, surîsul şi drama, realitatea şi închipuirea se îngemănează. Temele majore ale romantismului, noaptea, visul şi obsesia absolutului, se îmbină cu răsfrîngerea credincioasă a cotidianului, sub a cărui apăsare a trăit scriitorul, prefigurînd acel „realism poetic" ce avea să se afirme în literatura germană, cîteva decenii mai tîrziu.

Literatura lui E.T.A. Hoffmann nu revelează o artă senină, uniform structurată, reconstituind viaţa pe un singur plan ; fără să fi trăit „în margine", ci dimpotrivă cuprinzînd toate tărîmurile vieţii şi respirîndu-i toate efluviile, Hoffmann a îmbrăţişat deopotrivă, într-o vastă acoladă, viaţa şi moartea, realitatea şi visul, revelînd o viziune cuprinzătoare a destinului uman şi revelîndu-i frămîntarea patetică.

Totul în această viaţă şi în această artă a fost autentic, adînc simţit : spre deosebire de unii dintre artiştii preromantici, la care teroarea şi insolitul reprezentau artificii literare şi punere în scenă, arta lui Hoffmann, aflîndu-şi rădăcinile într-o mare suferinţă, ne apare ca

o mărturie a unei drame lăuntrice. Accentul acestui scris este patetic și grav.

Bogăția acestui univers interior nu putea fi transpusă într-o operă unitară. Suprapunerii sau împletirii de octave ale realității lăuntrice și exterioare și îmbinării dintre cotidian și simbolic, din structura lucrărilor sale cele mai împlinite artistic, cu deosebire *Der Goldene Topf*, le corespunde o mare varietate de teme și forme de tehnică literară : nuvelă, roman, capriciu, basm, satiră socială, povestire, confesiune indirectă — împlinind un registru lăuntric contrastant : iluminare și psihoză, bucurie și demonism, spaimă și revelație, problematică a păcatului și remușcării, realism și fantastic, Poezie.

*
* *

Se vădește în destinul interior al lui Hoffmann o dramă inițială, pe care împrejurările de viață nu au făcut decît să o dezvolte : copleșită de ceea ce se numește o „ereditare încărcată", copilăria viitorului scriitor a cunoscut suferința unei familii dezunite. Tatăl, temperament fantast și suflet versatil, se desparte de soția sa, încă de cînd copilul avea trei ani. Născut la 24 ianuarie 1776 la Königsberg, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, care avea să-și schimbe mai tîrziu pronumele de Wilhelm prin acela de Amadeus, mărturie a admirației sale pentru Wolfgang Amadeus Mozart și a pasiunii sale pentru muzică, a cunoscut o existență chinuită, cu experiențe sufletești precoce. Emotivitatea vibratilă a copilului, cu înclinări artistice variate, s-a retractat dureros în fața primelor suferințe ale vieții : comportarea bizară a tatălui, de profesie avocat, suferințele fizice ale mamei, divorțul părinților, destinați, dealtminteri, unei morți premature, educația primită în familia unui unchi sever, Otto Doerffer, în a cărui locuință se afla o femeie alienată, mama scriitorului Zacharias Werner, cu care, mai tîrziu, Hoffmann avea să se împrietenească. Umbrele existenței, moartea, nebunia, dezunirea familială, transplantarea în atmosfera unui cămin străin, aveau să în-

semne astfel sensibilitatea fremătătoare a unui copil, care moștenise odată cu o anume instabilitate sufletească, înclinații artistice, cu deosebire către muzică și artele plastice. Aceste înclinații au fost însă, cel puțin în parte, contrariate de unchiul său, care l-a destinat carierei de magistrat. Dispozițiile artistice ale copilului au primit însă o împlinire, prin lecțiile de pian, primite de la un organist de renume : educația artistică, deși sumară, a fost îndestulătoare pentru a dezvolta un temperament, îngăduind chiar o carieră de compozitor, cu care viața artistică a scriitorului a și început, dealtminteri, dar, pe cît se pare, fără disciplina care i-ar fi putut asigura înfăptuirea unei opere de mare factură. Hoffmann avea să compună, în adevăr, numeroase opere muzicale, opere, printre care *Undine*, partitură pierdută, pe un libret al lui La Motte-Fouqué, numeroase sonate, piese pentru pian, coruri și lucrări religioase — dar, observă unul dintre biografii săi moderni, Jean F.A. Ricci[1], Hoffmann „mînuiește limbajul muzical ca o limbă străină, învățată prea tîrziu, neîndestulător sau fără profesor, ceea ce îi dă un aer stîngaci".

Se conturează astfel, încă din primii ani ai vieții, o personalitate artistică foarte dotată, cu o temeinică pregătire umanistă, greco-latină, căreia însă o educație muzicală neîndestulătoare îl destina diletantismului și improvizației scăpărătoare, cu atît mai mult cu cît împrejurările vieții l-au obligat să-și împartă activitatea de artist cu îndeletniciri administrative.

Existența lui Hoffmann este marcată, încă din adolescență, de prietenia cu Th. G. Hippel, iar mai tîrziu, în 1792, de studiile juridice la Facultatea din Königsberg, de iubiri exaltate și fremătătoare, bogate în incidente și acțiuni impulsive față de rivali, prin localuri publice și baluri, — ne aflăm în pragul ecloziunii spiritului romantic — și prin începutul unei cariere administrative, pe care, dealtminteri, Hoffmann o exercită în spirit scrupulos.

[1] Jean F. A. Ricci, *E. T. A. Hoffmann*, L'Homme et l'oeuvre. José Corti Paris, 1947, pag. 261.

Se afirmă astfel, încă din anii primei tinereți, înclinații sufletești pe un îndoit registru emotiv, care avea să-i împartă existența — și activitatea artistică — între supunere la realitate și evadare în viața de boemă, între disciplină și gratuitate, între activitatea profesională și chemarea artistică.

Vîrsta de douăzeci și șase de ani, anul 1802, îi aduce, odată cu o înaintare profesională, căsătoria cu o poloneză de mare distincție, Maria Thekla Michaelina Rohrer, care avea să-i fie, prin înțelegere și devotament, sprijinul de căpetenie al vieții sale vînzolite, de artist bîntuit de instabilitate, dezechilibru sufletesc, boală fizică și gravă strîmtorare materială; a intervenit, dealtminteri, încă de la începutul căsătoriei sale cu Michaelina o pedeapsă administrativă, o transferare în orășelul Plock, pentru motivul că, în cursul unei serbări, a făcut să circule desene caricaturale ale unui puternic al zilei.

Biografia lui E.T.A. Hoffmann, văzută pe plan exterior, înseamnă etapele unei existențe frămîntate. Omul încearcă să domine evenimentele, compune numeroase opere muzicale, între care o *Missa solemnis pentru marea orchestră*, dar este mutat dintr-un oraș într-altul — Varșovia, Berlin (1807), Bamberg (1808), Dresda, Leipzig (1814), Berlin (1814); Hoffmann exercită numeroase îndeletniciri — magistrat, dirijor, regizor de teatru, decorator, — luptînd din greu cu viața și apărîndu-se cu stîngăcie de rigorile acesteia. Licențiat și reintegrat succesiv în diferite posturi, cunoaște în răstimpuri boala și mari greutăți bănești, părăsindu-se vieții de boemă și intemperanței alcoolice, pentru a fi salvat în ultimul moment, cînd totul i se părea pierdut.

Existența frămîntată și mizeră, văzută din afară, devine însă patetică, prin intensitatea răsunetului interior, a emotivului și dezechilibratului care-și caută cu greu o împăcare cu sine, minat de obsesii și de teama nebuniei, urmărit de halucinații și grave probleme de conștiință, cunoscînd exaltarea marilor pasiuni — Johanna Hatt (pe care o numea Cora) în adolescență, Mina Dorffer, cu care se logodește mai apoi (1798), Julia Marc, aceasta din urmă, iubire exaltată și ideală, în anii maturității

(Hoffmann, în vîrstă de peste treizeci de ani, se îndrăgostește de o adolescentă...) — nefiind cruțat, între timp, de nefericiri (boala soției și moartea fiicei sale Cecilia, în vîrstă de doi ani, în 1807).

Într-o epocă de mari frămîntări politice, vînzolită de războaiele napoleoniene, Hoffmann cunoaște totuși, alături de aceste drame interioare, și înalte bucurii în spirit : vocația prieteniei, pe care o resimțea ca o predestinare, i-a oferit apropierea de Zacharias Werner, „dramaturg al fatalității" *(Schicksaldrama)*, de Theodor Hippel, pe care, în corespondența lui, îl socotește cel mai bun amic ; de Jul. Ed. Hitzig, care i-a devenit mai tîrziu, biograf. Întîlnirea hotărîtoare a vieții sale a fost, de bună seamă, contactul cu mișcarea literară și artistică a romantismului. Mișcarea romantică, ce avea să continue, înoorînd printr-o efloreșcență de mare amploare, curentul de *Sturm und Drang*, avea să contribuie hotărîtor la definirea personalității artistice a poetului. Legăturile personale ale lui Hoffmann cu mai mulți reprezentanți ai curentului : Jean Paul, Weber, La Motte-Fouqué, Clemens Brentano și Chamisso, actorul Devrient, cu deosebire, aveau să dea, dealtminteri, acestei călăuziri, semnificația unei luări în posesie a propriului său geniu.

E.T.A. Hoffmann se afla, în fapt, prin vîrstă și participare la viața secolului, ca și prin complexiune sufletească, un romantic predestinat, fără a putea anula, totuși, prelungirile doctrinale ale secolului luminilor. Raționalismul și exaltarea, interesul pentru științele naturii și preocupările oculte coexistau în formația sa sufletească. Artistul ce era adîncea pe amatorul de științe naturale, fără ca, totuși, cumpăna să se statornicească la o poziție de mijloc, stabilă. Lipsit de cultură științifică sistematică, trăind într-o epocă în care științele naturii nu îngăduiau o viziune cosmologică și antropologică unitară și coherentă, Hoffmann a rămas întreaga sa viață atras de călăuziri contradictorii, oscilînd între științele exacte, presentiment, șarlatanism, „magnetism", interes pentru automatele ce alcătuiau una din atracțiile secolului al XVIII-lea, ca și pentru fenomenele sufletești aflate la hotarul între normal și anormalitate, fe-

nomene pe care le cerceta cu ajutorul lucrărilor psihiatrice ale timpului și pe care le resimțea, totodată, direct, printr-o experiență sufletească personală.

Poetul se afla, astfel, la o răscruce de drumuri. Ernst von Schenk, care a consacrat poetului o întinsă lucrare, observă că Hoffmann se afla în timpul adolescenței și tinereții, „zwischen Aufklärung und Schwärmerei"[1] („între spiritul secolului luminilor și exaltare"; cuvîntul german *Schwärmerei* avînd, va trebui să adăugăm, accepții multiple: în afară de fanatism religios și vagabondaj — *Umherziehen* — cuvîntul înseamnă: reverie, extaz, tendință către extravaganță.

La rîndu-i, un alt biograf, mai sus citat, Jean F. A. Ricci (op. cit., p. 50), notează că poetul a „oscilat între *Aufklärung* și Sturm und Drang" (...) „între simțul său raționalist al clarității, bun-simț, repulsie pentru exagerare și prostie, nevoia de a critica și a lua în rîs — și expansiunea sentimentului, emoțiile înflăcărate, pasionate, entuziasmul artistic și erotic, religiozitate", stăruind asupra faptului că cele două înclinații vor coexista permanent în ființa poetului, care se va menține la egală depărtare între „împăcarea cu sine și catastrofă".

Nu trebuie să vedem, totuși, în această trăsătură, un rezultat exclusiv al înrîuririi mediului social și cultural al timpului. Hoffmann era structural o ființă divizată, complexă, frămîntată, atrasă simultan de tendințe și stări contradictorii, oscilînd între rațiune și instinct, sănătate mentală și psihoză, între doctrine filosofice opuse, între femei și înclinații sentimentale diferite, cu deosebire între dragostea soției sale, Michaelina, și exaltarea pentru Julia Marc, ceea ce-l conducea la suferință, viață dublă, nesinceritate și stratageme naive (notarea cu litere grecești a pasajelor din *Jurnalul* său intim referitoare la Julia, soția sa fiind lipsită de o cultură umanistă și neputîndu-i descifra textul).

---

[1] Ernst von Schenk. *E.T.A. Hoffmann.* Ein Kampf und das Bild des Menschen. Verlag die Runde. Berlin, 1939, p. 16—19. (Primele capitole ale acestei vaste lucrări au slujit autorului ca teză de doctorat, cf. Zur Soziologie des E.T.A. Hoffmannschen Weltbieldes, Darmstadt. 1938.

Opoziția a fost, fără îndoială, nativă, dar s-a dezvoltat prin condițiile conflictuale și am zice, astăzi, în termeni pedanți, prin diferite „frustrări" și drame de conștiință, conducînd la complexe nevrotice, bine studiate în prezent, de psihiatri și psihologi, asupra cărora nu putem stărui, dar pe care le vom menționa în treacăt, mai jos.

Condițiile lăuntrice ale climatului sufletesc al personalității lui Hoffmann, interferînd cu atmosfera culturală și istorică a epocii, au fost, astfel, puse în valoare prin împrejurări biografice particulare, care aveau, către anul 1808, să determine o însemnată schimbare de orientare în viața artistică a poetului. Pînă la această dată, Hoffmann a rămas același artist diletant, atras către muzică, pictură, desen, caricatură, teatru, deși cu o mai pronunțată înclinare către compoziția muzicală. Totul se petrecea ca și cum poetul, simțind în sine nevoia existenței în sfera vieții artistice, șovăia între moduri diferite de expresie, prelungind nefiresc un diletantism superior, de om multiplu dotat, împiedicat însă de împrejurări de a se rosti după un limbaj propriu. Poetul avea nevoie să se definească pe sine. Se căuta. Căutare, dealtminteri, nesigură, comportînd tranziții și înfăptuiri hibride, în lungul cîtorva ani, și încoronînd o îndeletnicire, săvîrșită mai înainte conștiincios și cu probitate, așa cum erau în general activitățile sale profesionale : aceea de cronicar muzical.

În anul 1808, Hoffmann scrie al său *Cavaler Gluck*, o lucrare scurtă, care se află la drum de mijloc între o analiză muzicală și o ficțiune literară. Încercarea are însă putere de iradiere și învăluie povestirea în atmosfera care avea să devină specifică literaturii hoffmanneşti ; alcătuiește astfel o prefigurare a întregii opere literare a poetului, pe cale de a se rosti. De abia peste un an, poetul va nota în al său *Jurnal* intim, la 27 ianuarie 1809 : „*Cariera mea literară, pare a începe*". Dar luarea de conștiință a poetului de sine însuși nu coincide cu începutul adevăratei sale cariere literare. În primii ani, Hoffmann scrie și publică puțin. Erau în atitudinea sa

reticență, timiditate, nesiguranță. De abia mai tîrziu, începînd din 1814 — 1815, odată cu *Ulciorul de aur* și cu *Elixirele diavolului*, începe adevărata sa carieră literară, încurajată fiind de editorul său, C. F. Kunz, care, sub pseudonimul Z. Funk, avea să dea mai tîrziu amănunte pline de interes asupra scriitorului, ajuns repede, între timp, la notorietate.

Elaborarea acestor opere literare avea să alcătuiască o prefigurare a procesului creator a întregii sale opere, asupra căreia ne vom opri mai jos, cu cîteva amănunte, în analiza lucrării *Elixirele diavolului*. Izvorîte din climatul sufletesc particular al poetului, sub înrîurirea ritmului și experienței muzicale — întreaga operă hoffmannescă recunoaște o obîrșie predominant muzicală, conducînd mișcarea stilului și evoluției emotive — aceste prime lucrări exprimă, într-o împletire foarte strînsă, înrîuriri de lectură, elemente istorice și culturale ale epocii, evenimente intime, exaltări și grave suferințe morale sau morbide — totul transfigurat și unificat prin vălul ficțiunii. *Cavalerul Gluck* reprezenta un model al acestui proces. Dialogul cu cîinele Berganza, una din operele de început, era, de asemeni, o îmbinare creatoare între o sugestie aflată într-una din operele lui Cervantes, pe care o menționează[1] și un ecou dintr-o experiență intimă, în legătură cu Julia Marc, măritată în condiții nefericite.

Din acest moment, instalat la Berlin, reintegrat în activitatea lui de magistrat (1814), Hoffmann își începe adevărata carieră literară. În condiții materiale mulțumitoare își scrie, într-o stare de tensiune și dramatică iluminare, întreaga operă (cuprinsă în ediția Grisebach în cincisprezece volume compacte). Împrejurările personale nu i-au fost însă prielnice activității: sănătate precară, afectată prin excese alcoolice sau existență dezordonată, conflicte cu autoritățile adminis-

[1] Vd. într-o ediție mai recentă: *Cervantes ausgewählte Werke*, hg. v. Max Krall. Gebrüder Petel, Berlin, Leipzig, 1926, Bd. III, în nuvela: *Die betrügerische Heirat*, p. 617 sqq. în care se află și *Dialogul între doi cîini*.

trative, în legătură cu aluzii satirice și referințe la stările epocii, introduse în lucrarea sa *Meșterul Purice*.

Epoca ultimă a vieții lui Hoffmann, însemnînd perioada unei activități literare febrile, ceea ce explică, pe alocuri, lipsa cizelării și finitului operelor, a fost astfel împărțită între activitate profesională de magistrat, suferințe organice, agravate prin pierderea nopților în taverne, și o activitate scriitoricească ce avea să-i asigure o audiență și o influență artistică mondială, cu deosebire în Franța (Baudelaire, Th. Gautier), America (Edgar Poe), ca și în propria sa țară (Schumann, Th. Storm, S. Keller și mai tîrziu Hoffmannstahl).

Poetul se stinge, în urma unei suferințe a măduvei spinării, la 25 iunie 1822.

*

* *

Răsfrîntă în oglindă și surprinsă de creionul său exact, imaginea feței lui Hoffmann dezvăluie o fizionomie neliniștită și neliniștitoare, ușor asimetrică; părul în dezordine, privirea directă, nasul mare, pe care după alte portrete îl cunoaștem încovoiat, buzele subțiri și bărbia ascuțită întregesc portretul unei ființe cu proiecție înlăuntru: am spune, privind acest autoportret apărut postum, că omul mărturisește o lipsă de iradiere în afară, o reținere, un refuz de a se dezvălui.

Tonul mat și închis al expresiei contrastează totuși, pe cît bănuim, cu emotivitatea labilă a omului, cu expansiunile și exaltarea lui obișnuită, trădată prin rapiditatea mișcărilor, volubilitatea vorbirii, clipitul des și mobilitatea fizionomiei, descrise de contemporani: contrast între omul social, dăruindu-se, mai cu deosebire însuflețit de verva spumoasă a influenței alcoolului, consumat adesea cu imoderație — și expresia concentrată și aproape dură, a omului rămas cu el însuși, în singurătate.

Era mic de statură, avînd corp gracil și membre fine; l-am categorisi printre longilini, dacă am stabili o analogie între propriul corp și înfățișarea personaju-

lui său, alienatul Kreisler, destinată să ilustreze volumul *Kater Murr*, personaj literar, cu care Hoffmann prezintă mai mult decît corespondență, o adevărată proiecție subiectivă în operă, desen de asemeni aflat printre hîrtiile lui postume.

Hoffmann avea o sănătate delicată; a suferit, în cursul vieții, numeroase episoade morbide, prilejuite de lipsuri materiale, de viața neregulată, de o combustie interioară, ajungînd la suferință și dramă, și mai cu deosebire de excese alcoolice.

Privindu-l și înțelegîndu-l în perspectivă modernă, vom vedea în personalitatea lui Hoffmann o ființă plină de contraste ambivalente: psihopat, mărturisind un dezechilibru psihic temperamental, cu orientare autistă, a vădit totuși în cursul existenței o voință inflexibilă, ce nu s-a lăsat doborîtă de împrejurări; omul și-a învins boala, a luptat contra curentului, s-a regăsit intact, sau aproape intact după fiecare neizbutire și înfrîngere, gata să reia lupta cu împrejurările vitrege și cu sine însuși; a fost, de bună seamă, un boem, a cunoscut dezordinea și poate că a cultivat-o, din fantezie și repulsie pentru „filistinism" (cuvîntul *Philister*, termen de dispreț al vorbirii studențești, de origine biblică — filistean — folosit în polemicile teologice încă din secolul XVI-lea, devine curent la sfîrșitul secolului XVII; cuvîntul are accepția pejorativă de beoțian, de om mărginit, de burghez cu vederi înguste, de burtă-verde — sinonim în limba germană cu Spiessbürger); a respectat, totuși, în cursul întregii lui vieți și mai cu deosebire în viața artistică, o disciplină, o rigoare a metodei de lucru, o conștiinciozitate a activității profesionale, de magistrat; o adaptare exactă la împrejurările exterioare, ce contrastează cu tendința sa temperamentală, introvertită; bîntuit de grave turburări mentale, de suferințe organice cumplite — printre care ultima afecțiune medulară (tabes ?), a iubit totuși viața, exaltîndu-i excelența, asemeni suferindului, surprins, de bună seamă după natură, a eroului lui Émile Zola, din *Le bonheur de vivre*; și-a dominat impulsiile, și-a convertit exaltările, mai ales cele de ordin erotic, con-

vertindu-le în sublimare artistică. Astfel, omul în aparență, rău integrat vieții sociale, incoherent, labil, a dat vieții sale unitate de contur; omul ce pare în fiecare moment luat de vîrtejul împrejurărilor, supus capriciului evenimentelor, el însuși fire capricioasă, cu devenire imprevizibilă, reprezintă în orbita mare a destinului său, cu toate metamorfozele sale interioare, o unitate și o constanță de adîncime.

Vom recunoaște, în fapt, în viața lui Hoffmann, dincolo de ființa care se lăsa dusă în voia curentului, o rezistență, un spirit critic, o reacție instinctivă față de existența din afară, manifestate prin trăsături psihologice divergente, dar care se înmănunchează într-o atitudine constantă, în lungul vieții, săvîrșind o linie de separație între aspectele trecătoare, caduce, ale existenței cărora le opunea spiritul său lucid, sarcasmul, ironia, caricatura, satira — și pasiunea pentru lumea de gînd și bucuriile înalte ale trăirii în sfera frumosului. În fapt, clivajul nu a fost simetric și total: nu putem deosebi în atitudinea lui Hoffmann o repulsie pentru concret și evadare exclusivă într-o lume ideală, căci Hoffmann a aderat la viața concretă, în pofida tendințelor lui introvertite, dar numai la zona care prezenta o corespondență cu propriile lui călăuziri mentale. Am putea distinge astfel, mai exact, o atitudine de compensație, sau mai bine zis de supracompensație, de transfigurare a cotidianului în fantezie și mit — ceea ce înfățișează, în fapt, și procesul intim al elaborării artistice și literare.

Psihologia artistului E.T.A. Hoffmann se definește, în înțelegerea noastră, deopotrivă prin multiplicitatea înzestrării — desen, pictură, muzică, pasiune pentru teatru și literatură — prin rapiditatea ritmului interior al elaborării, în concordanță cu ideația rapidă și intensitatea combustiei interioare, prin vastul registru al tonalității emotive, unind spaima și extazul paradiziac, prin bogăția peisajului lăuntric, populat de viziuni onirice și halucinații, diversificat prin tranziții brusce între climate sufletești contrastante, rod al labilității sufletești a poetului — totul învăluit într-o atmosferă ge-

nerală, de asemeni contrastantă, trecînd de la limpezimi solare la întunecime nocturnă, de temniță și catastrofă. Personalitate neliniștită, minată de grave tulburări sufletești, pe care stăpînirea de sine și disciplina mentală le mențin totuși pe zona de trecere, unind normalul cu patologicul, Hoffmann a cuprins lumea exterioară și viața lăuntrică pe dimensii puțin bătătorite înaintea lui : subconștientul și patologicul, presimțirea și evadarea într-o fantezie mereu reîmprospătată, scene de vis și numeroase izvoare oculte și alchimice, mărturii ale unei erudiții în același timp foarte întinsă, dar nesistematizată și creatoare, îmbinările involuntare ale proceselor subconștiente, pe care le-au liberat rînd pe rînd, oboseala nervilor greu încercați, abuzurile alcoolice, reviviscențele spontane ale vieții infantile și ecourile lumii din jur. Se va explica astfel, prin această întrunire de condiționări, diversitatea structurală a universului hoffmannesc, al cărui punct de plecare este realitatea, surprinsă în trăsături credincioase, îngăduind adesea identificări de orașe, de medii și personaje reale, pe care o adîncește, însă, viziunea halucinatorie a instabilului mental. Evadarea în basmul popular german (Märchen), cu care acțiunea se împletește prea adesea (*Prinzess Brambilla*), lunecă în diformare caricaturală și burlesc, sublimîndu-se în mit și fabulă simbolică, pentru a reveni la tonul acidulat al ironiei și satirei, la mărturia suferințelor și la fantasticul terifiant. Va trebui să vedem în atitudinea mentală, ca și în literatura lui Hoffmann, pe lîngă o complexiune psihologică nativă, rodul ultim al unei experiențe amare de viață, ecoul unei suferințe în contact cu o realitate dură, care a suscitat, rînd pe rînd, într-un spirit de reacții emotive multiforme : tendința la mistificare (vădită încă din anii copilăriei și adolescență și manifestată împotriva unchiului său Otto Doerffer), revoltă împotriva realității, ironie, transfigurare a contururilor și sensurilor realului prin caricatură, bufonerie și grimasă, înclinare către terifiant și fantastic, spaimă. Sînt tot atîtea manifestări ale unui suflet rănit, asupra căruia existența, în același timp, apasă îndure-

rîndu-l, dar rezervînd gîndului și simțirii revelații, extaze și împăcări, vai ! trecătoare.

Lipsit de spirit riguros în cercetarea și cunoașterea lumii, Hoffmann a fost un intuitiv. Lecturile lui disparate i-au îngăduit totuși o înțelegere a lumii, dealtminteri complexă, în care științele naturii, „magnetismul", artele oculte, Kabala, povestirile orientale, cîteva texte psihiatrice, lucrări asupra visului, sau cărți ale cîtorva mistici au alcătuit pentru scriitor, însemnate izvoare de informație, deși în general, de a doua mînă. Paul Sucher, care a făcut un inventar al lecturilor lui Hoffmann[1] afirmă că scriitorul „vorbește despre Cabbala fără a fi citit (...) un singur cabbalist serios" *(op. cit.* p. 4). Dar nu în aceste lecturi, destinate a oferi spiritului informații și experiențe sufletești mediate, ci în propria viață interioară avea să caute Hoffmann substanța operei sale. „Somnul magnetic," visul, senzația „deja văzutului", halucinația, teama de alienare, sentimentul dedublării personalității (v. lucrarea lui P. Sucher passim.), drama interioară, ajungînd la obsesia sinuciderii au alcătuit, în fapt, pentru poet, tot atîtea deschideri către o perspectivă de *cunoaștere* a lumii și a propriului suflet, care depășește, în general, viziunea contemporanilor săi, integrîndu-se în orientarea celorlalți scriitori romantici. În elaborarea acestui univers mental, însemnătatea apropierii cîtorva filosofi mistici, mai cu deosebire Jakob Boehme și Franz von Baader, pusă în evidență de Ernst von Schenk *(op. cit.*, 188—189) a fost hotărîtoare.

* * *

Privită în întregul ei, opera literară a lui E.T.A. Hoffmann reprezintă o transpunere a unei biografii interioare, o confesiune indirectă. Există, totuși, o diferență de factură între primele opere, cu deosebire *Cavalerul Gluck, Kreisleriana, Don Juan* sau *Berganza* și restul operei : punerea în cauză a personalității scriitorului este mai vădită în aceste prime lucrări, ecou abia transfigurat al unor con-

[1] Paul Sucher, *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*. Paris, Alcan, 1912, Partea I, Cap. I.

diții particulare de viață, al entuziasmelor sale muzicale sau al experiențelor sale artistice. Începînd cu *Der goldene Topf,* transfigurarea concretului sau a experiențelor proprii de viață este mai accentuată ; fabulația intervine, uneori bine închegată, alteori șovăind în meandre ; nesiguranțele de „compoziție" se vădesc totuși, prin intersectarea planurilor sau neadaptarea îndestulătoare a părților alcătuitoare ale nuvelei, unele la altele, lăsînd între ele hiatusuri și suspensii *(Berganza);* sublinierea trăirii personale în ficțiune se accentuează. Dar și în operele de maturitate *(Prinzess Brambilla,* de pildă) vom surprinde împletirea de planuri, între povestire și basm, între răsfrîngerea directă a revelației și evaziunea în capriciu și fantezie liberă ; oscilația permanentă între realism și fantastic, între roman foileton și marea artă, se menține în lungul întregii sale cariere scriitoricești.

Galeria de portrete a personajelor hoffmanneşti va prezenta, la rîndu-i, aceeași structură compozită și aceeași elaborare, prin aluviuni disparate. Alături de proiecții subiective ale propriei drame sufletești și ale propriei personalități (Krespel, Johannes Kreisler în parte și călugărul Medardus din *Elixirele diavolului* și Lindhörst din *Ulciorul de aur)* se întîlnesc personaje transpuse, pe cît se pare, direct din realitate, prin observații de surprinzătoare exactitate (Belcampo, din *Elixire),* sau personaje feminine, inspirate, înparte din realitate și din înrîuriri livrești (Aurelia, Euphemia, din *Elixire).*

Subiectele lui Hoffmann răsfrîng deopotrivă climatul general de spaimă și teroare care copleșea în răstimpuri pe scriitor, mai cu deosebire în crize de gravă depresiune, prilejuite în parte de alcool — explicînd viziunile halucinozice, ușor identificabile de către lectorul psihiatru, ca și „pesimismul" sumbru, climatul de vis rău, prezențele spectrale sau bizareria datelor povestirii, ajungînd la deznodăminte tragice.

Subiectele sînt tragice, *insolite,* ieșind dintr-o experiență interioară ce depășește atmosfera morală a omului normal și dezvăluind dincolo de incidența luminii solare, drama solitudinii, simțul tainei, suferința și spaima.

Tehnica artistică a scriitorului anticipează cu mult forma de expunere literară a epocii, amintind originalități de compoziție folosite de romancierii moderni: intercalarea, în continuarea narației, de scrisori sau fragmente de cronică *(Elixire)*; împletirea sau succesia de faze contrastante ale expunerii, alternînd viziunea realistă cu capriciul fanteziei, sau paralelismul din *Opiniile motanului Murr asupra vieții, alături de biografia fragmentară a dirijorului Johannes Kreisler, înfățișate în imagini culese întîmplător*, în care memoriile motanului se îmbină cu paginile desprinse din hîrtiile maestrului Kreisler, acesta din urmă reprezentînd o proiecție subiectivă a însuși autorului.

Opera literară a scriitorului va înfățișa astfel, într-o succesiune mozaicată de opere diverse ca structură și bogată în evenimente exterioare, dar unitară în linia ei mare, o vastă gamă de stări de suflet, îmbinînd mistificarea cu bufoneria și burlescul, tragicul destinului cu satira, stări de sciziune a personalității, apariția terifiantă a dublului, temă tratată în numeroase opere din antichitate pînă în zilele noastre (răsfrîngere literară a unei „agnozii de identificare", studiată în amănunțime de psihiatrii ultimelor decenii), ca și a numeroase fenomene aparținînd domeniului morbid, pe care Hoffmann le încorporează ficțiunilor, cărora se adaugă un întreg aparat de punere în scenă, cu vampiri, ființe fabuloase și apariții demonice.

Vasta operă a scriitorului, scrisă la mare tensiune, în mare grabă, în răstimp de cîțiva ani, ceea ce explică pe alocuri stilul cursiv și chiar incorect, a fost organizată în cicluri. Primul ciclu, *Fantasiestücke în Callot's Manier*, opere fanteziste, scrise în maniera lui Callot, s-a bucurat de prefața lui Jean Paul. Opera cuprinde primele lucrări, mai sus amintite, printre care *Ulciorul de aur*, *Elixirele diavolului*, opera următoare, e urmată de ciclul *Nachtstücke* (Nuvele nocturne), cuprinzînd, în cele două părți, *Der Sandmann* (Omul nisipului), *Ignatz Denner*, *Das Majorat*.

Cele patru volume ale *Fraților Serapion* grupează cele mai cunoscute nuvele ale povestitorului, printre care mult citata *Domnișoara Scudéry*, adevărată nuvelă polițistă, *Vampirul*, *Dogele și Dogaresa*, *Meșterul Martin dogarul și calfele sale*, precedate fiind, cronologic, de *Straniile suferințe ale unui Director de Teatru* și de *Micul Zaharia*, numit *Zinnober* și urmate de mai sus amintitul *Cotoi Murr*, de fantezia spumoasă, *Prințesa Brambilla*, de *Meșterul Purice*, lucrare satirică, cărora li s-au adăugat două volume de *Ultime povestiri*, printre care *Dublul*, *Spiritul elementar*, *Tilharii* etc.

Operele complete mai cuprind texte muzicale și desene, cronici muzicale și recenzii, lucrări diverse, unele neterminate (piesa *Prinzessin Blandina* etc.), ca și o vastă corespondență și notații de jurnal intim.

*

* *

Redactarea romanului *Elixirele diavolului* exprimă ritmul sufletesc rapid și inegal al autorului, urmînd variațiile tectonicii sale lăuntrice, cu falii interioare, întreruperi și reluări ale activității, după o perioadă mai lungă, în care autorul încearcă să regăsească, fără a reuși în întregime, dispoziția emotivă a primei redactări. Între partea întîi a romanului, scrisă de la 25 martie la 22 aprilie 1814, expresie directă a unor stări de gînd muzicale[1], și partea a doua, scrisă către sfîrșitul anului 1815, Hoffmann se străduiește, în adevăr, să afle o continuitate de dispoziție sufletească și de fir conducător al povestirii. Romanul își găsește, totuși unitatea, cu toate nesiguranțele de compoziție din partea finală;

[1] Ne referim, în primul rînd, la indicații directe, aflate în scrisorile și jurnalul intim al lui Hoffmann, la mărturiile prietenului și biografului său J. Ed. Hitzig, ale editorului său C.F. Kunz, prezentate sintetic în prefața bogată în amănunte, a lui Carl Georg von Maasen, *E.T.A. Hoffmanns Sämtliche Werke*, München u. Leipzig, bei Georg Muller, 1912; cf. indicațiile bibliografice date în acest studiu introductiv, cu deosebire, în traducerea lui G. Ellinger, la o ediție anterioară a *Elixirelor*.

opera nu înfățișează o coherență simetrică și formală, ci o unitate interioară, care se află cu deosebire într-o concepție generală asupra lumii și destinului uman.

Elaborarea romanului în substanța sa intimă, ca și în înfăptuirea lui formală, ascultă, ca toate operele artistice, dealtminteri, de condiționările a trei categorii de coordonate: complexiunea psihologică și formația mentală a autorului; atmosfera intelectuală a culturii și epocii în care a apărut; împrejurările concrete de viață, particulare autorului, care au avut o semnificație ocazională, dar de însemnătate hotărîtoare în apariția operei, dînd corp și orientare într-o înfăptuire artistică unitară unor dispoziții potențiale, preexistînd difuz și neorganizat în psihologia artistului și în mediul cultural al ambianței.

În cazul concret al elaborării *Elixirelor*, evenimentul hotărîtor pare a fi avut loc în ziua de 9 februarie 1812, deși consemnat cu totul fugar, în *Jurnalul* intim al poetului. Întîmplarea a reprezentat pentru Hoffmann o violentă răscolire emotivă. Poetul a avut, cu prilejul vizitei unei mănăstiri, o convorbire în timpul mesei cu un călugăr în vîrstă, Cyrillus; începută la un pahar cu vin, în limbile germană, latină și italiană, Hoffmann, impresionat de cuvintele călugărului, prelungește întrevederea, în chilia acestuia. Editorul Kunz notează că întrevederea a urmat apoi, înspre înserare; „În criptă, notează Kunz, Hoffmann era cu deosebire răscolit, și-a scos plin de respect pălăria, văzînd și mai limpede paliditatea feței; se afla sub influența băuturii și părea cutremurat de fiori, la observațiile părintelui Cyrill" care îl dusese la locul unde fusese înmormîntat un călugăr, a cărui viață i-o istorisise. Istorisirea a înfățișat pentru poet o adevărată comoțiune. „Ziua aceea a fost pentru mine o zi de însemnătate hotărîtoare — pînă la suferință fizică! Nu o voi uita niciodată!"

Răgazul elaborării, perioada de incubație a lucrării, pînă la katarsis-ul liberării prin înfăptuire artistică, a

durat peste doi ani, dacă acceptăm aceste date : între 9 februarie 1812 și 25 martie 1814, data începerii redactării.

Pe aceste date centrale — biografia interioară a unui călugăr capucin se grefează un întreg complex de condiții exterioare, conducînd la descrierea ambianțelor din roman, de înrîuriri livrești, care trebuie căutate în lecturile lui Hoffmann, ca și în problematica generală a preocupărilor metafizice și etice ale poetului.

Ambianțele fizice sînt indicate cu exactitate, de către cercetători : Hoffmann a folosit date despre aspecte ale orașului Bamberg, amănunte arhitectonice ale mănăstirilor și împrejurimi de viață ale timpului, cu deosebire cele de ordin monahal, care conferă romanului un cadru concret, dînd ficțiunii corporalitate.

Printre înrîuririle livrești, care au condus la elaborarea romanului, trebuie notate în primul rînd cartea lui Mattheus Gregory Lewis, *Ambrosio or the Monk*, apărută în 1795 și tradusă în limba germană în 1797, operă citată, dealtminteri, de Hoffmann, în cartea sa. Istoricii literari au pus într-o paralelă sugestivă cele două opere. Îndoiala nu este îngăduită. *Elixirele* purced din *Călugărul* scriitorului englez. Scheme de personaje, modele de situații se regăsesc în *Elixire*, în transpunere evidentă. Faptul devine vădit la o lectură paralelă, a celor două opere, experiență pe care am săvîrșit-o în urmă cu treizeci de ani și pe care am consemnat-o într-un studiu critic. (Pentru cititorii necunoscători ai limbii engleze semnalăm traducerea integrală a *Călugărului*, în limba franceză, apărută în colecția Marabout géant, Paris, 1967 ; o analiză mai amănunțită a acestui paralelism se află și în prefața citată, a lui Carl Georg von Maasen, pp. XIV, sqq).

Se pot adăuga, alături de acest model central, date livrești aflate în diferite opere, apărute în această epocă sau în perioada de *Sturm und Drang*, asupra cărora cercetătorii au stăruit, de asemeni : von Maasen *(loc. cit.* XVIII), Schiller *(Geisterseher)*, Jean Paul *(Titan, Hesperus)*, Klinger *(Faust)*.

Cercetătorii au evidențiat, de asemeni, documentarea lui Hoffmann, în privința atmosferei morale care domnea în mănăstirile secolului XVII și XVIII, prin lectura dramelor lui Calderon, ca și a cărții lui W. H. Wackenroder, *Entuziasmele unui călugăr iubitor de artă*. Nu va trebui să trecem cu vederea faptul esențial al transpunerii, în întreaga sa operă, a atmosferei de vis, care îl obseda pe Hoffmann. Am notat, dealtminteri, faptul într-o lucrare anterioară, *Funcțiunile creatoare ale subconștientului* (pp. 197—198). Alături de această experiență onirică strict personală a lui Hoffmann, va trebui să amintim și influența hotărîtoare a lecturii repetate a cărții lui G. H. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenchaft* (apărută în 1808), care avea să devină, după observația biografilor, cartea de căpătîi a lui Hoffmann.

În ceea ce ne privește, am notat cu douăzeci și cinci de ani în urmă, în lucrarea noastră *Individualitate și destin*, vol. I, pag. 336 și vol. II, pag. 149), în afară de aceste influențe pur literare, o înrîurire generală, de ordin caracterologic, pe care Hoffmann a suferit-o împreună cu alți romancieri, Balzac cu deosebire : lectura lui Johann Kespar Lavater. Hoffmann face, în repetate rînduri, observații privitoare la comportarea generală a personajelor sale (descrierea accesului depresiv a lui Hermogen ; mersul călugărului Medardus).

În teza sa, Paul Sucher a analizat cu multă pătrundere rolul pe care l-a avut Mozart (cu opera *Don Juan)* în elaborarea *Elixirelor*, și calitatea de operă prefiguratoare a nuvelei lui Hoffmann ; sub această înrîurire, „nuvela *Don Juan* alcătuiește, observă Paul Sucher *(op. cit.* p. 210) țesătura *Elixirelor*, cel puțin a acelei părți a nuvelei în care eroul retrăiește opera lui Mozart, analizînd-o". Criticul stăruie asupra ideii centrale a celor două lucrări ; „ideea creștină a păcatului și căderii originare", „conflictul dintre forțele divine și cele demoniace" (vd. *Don Juan)*, ca și lupta dintre titanismul călugărului și fatalitate. Astfel, continuă cercetătorul, Hoffmann a conceput planul acestei lupte a oamenilor cu viața de apoi, ascultînd muzica lui Mozart ; planul a

fost schițat în *Don Juan* și descris în *Elixire*. „Nu afirmăm, continuă Paul Sucher, că Mozart ar fi dat lui Hoffmann ideea lucrării, care corespundea în fapt celei mai intime tendințe a temperamentului scriitorului. Dar Mozart i-a dat o reprezentare concretă, accesibilă simțurilor..." (*op. cit.* p. 213).

Această structură de adîncime, particulară vieții interioare a lui Hoffmann, a fost, fără îndoială, reprezentată prin concepția centrală a poetului, care avea convingerea că viața umană se află sub puterea unei „puteri întunecate" (Dunkle Macht) — concepție impregnată de un puternic fond emotiv, susținut printr-o mișcare muzicală, care dă vieții lui Hoffmann dinamismul și dezvoltarea ei proprie, de adîncime. Ajungem astfel la condiția fundamentală a elaborării *Elixirelor*, ca și a întregii literaturi hoffmannești : valul emotiv, de natură muzicală.

În prefața scrisă la interpretarea *Cimitirului marin* de către Gustave Cohen (Librairie Gallimard, 1933), Paul Valéry mărturisește, la pagina 23 : „intenția acestui poem nu a fost la început decît o figură ritmică pură, sau plină de silabe pure, care m-au obsedat cîtva timp". Mărturia este prețioasă : principiul de organizare a poemului *Cimitirul marin* a fost de natură ritmică, fapt explicabil prin structura și dimensia lucrării. Organizarea *Elixirelor* nu este, fără îndoială, străină de atari figuri ritmice, pe care Hoffmann le afla în complexiunea lui fiziologică și sufletească, dar orchestrarea presupune la scriitorul german o mai mare bogăție a structurii muzicale, în variația neîncetată a *tempo*-ului, în timbrul și rezonanțele emotive care întovărășesc, conducînd în același timp, ca adevărate leit-motive, creșterea și împlinirea operei. Lămuririle date de Hoffmann editorului său, Kunz, sînt în această privință esențiale : „pentru a mă exprima muzical, romanul începe printr-un *Grave sostenuto* — eroul meu s-a născut într-o mănăstire (...) : survine apoi un *Andante sostenuto et piano* (viața în mănăstire unde se călugărește) ; părăsind mănăstirea, el intră în lumea plină de viață și culoare : aci începe un *Allegro forte*"... (vd. prefața citată, p. VII).

Această scurtă indicație inițială este împlinită în orchestrația amplă a romanului prin numeroase pasaje muzicale, în care sunetele orgii, rezonanțele vocii umane, ritmul povestirii, acordurile requiemului, transfigurările extatic muzicale ale marilor deschideri de suflet trăite de eroi, armonia învăluitoare a unui stil expresiv dau *Elixirelor* adevărata sa semnificație, a unei elaborări, în care se vădește confesiunea totală a unui suflet prin mijlocirea orchestrării muzicale.

*
* *

Organizat pe un principiu ritmic și muzical și avînd semnificația unei expresii de totalitate a personalității lui Hoffmann, căreia i se adaugă, după cum putem observa, o temeinică documentare de ordin științific, literar și de informație directă prin călătorii, romanul *Elixirele diavolului* urmărește în același timp, pe alt plan, al intențiilor și al temei, o idee directoare, astfel înfățișată la Hoffmann în scrisoarea amintită, pe care a adresat-o la 24 martie 1814 lui Kunz: „Nu urmăresc, în acest roman, nimic mai puțin decît să arăt că în viața încîlcită și miraculoasă a unui om, asupra căruia au dominat încă de la naștere puteri deopotrivă cerești și diabolice, legăturile tainice care unesc spiritul uman de toate înaltele principii împlintate în natură — nu se revelează decît în răstimpuri în mod limpede, și anume prin străfulgerări, pe care noi le atribuim întîmplării."

Formularea este, fără îndoială, sumară. Împlinirea artistică a depășit cu mult intențiile prime ale autorului. Hoffmann pune în *Elixire*, ca și în întreaga lui operă, problema destinului uman, sub îndoita incidență a concepției tragediei grecești și a orientărilor literare contemporane, a ceea ce s-a numit *Schicksaldrama*. Este o concepție fatalistă exterioară asupra destinului omenesc, a cărui responsabilitate personală este anulată, prin predestinări și puteri superioare; omul apare astfel ca victimă a unei ereditați necruțătoare, care-l îndreaptă, în afara voinței lui, la crimă și incest, suferință și pră-

bușire — vezi exemplul mitic al familiei Atrizilor, izvor a numeroase opere ale tragediei grecești ; fatalității ereditare îi este adăugat arbitrariul întîmplărilor din afară sau al voinței zeilor ; omul este jocul unor influențe contrare ; el este anulat în demnitatea lui personală ; concepției fatalismului antic, ca și a „puterii sumbre", închipuită de imaginația romantică, i se adaugă înțelegerea unui fatalism suprauman, adesea demoniac, manifestat prin înlănțuiri de întîmplări și coincidențe aparent fortuite, așteptat prin temerile confuze ale premonițiunilor, ale unei „presimțiri întunecate (dunkle Ahnung) și ale viselor nocturne, avîndu-și, în același timp, corespondențe într-un întreg aparat de maleficii de obîrșie medievală și preromantică, reprezentate prin filtre, blesteme, conjurații și practici oculte de magie.

Călăuzirea afirmată de Schiller, în tragedia sa *Logodnica din Messina*, la începutul secolului XIX, a suscitat o bogată recoltă literară, printre care cunoscuta lucrare *24 februarie* a lui Zacharias Werner (1810), caracteristică pentru prima fază a evoluției acestui scriitor.

Hoffmann, contemporanul acestui curent al dramaturgiei germane, a transpus concepția tragediei fataliste în întreaga sa operă, și cu deosebire în *Elixire*. Scriitorul pune în același timp problema responsabilității morale a omului și definește tipul eroului romantic, victimă a unor fatalități ancestrale, a unor înrîuriri care-i diriguesc curba vieții și natura acțiunilor, pînă în cele mai neînsemnate amănunte. Legați de problematica religiei creștine, a păcatului originar și a redempțiunii, a ispășirii și salvării, eroii lui Hoffmann sînt urmăriți de forțe demoniace, care le determină dinainte existența, destinată suferinței.

Izvorît din atitudinea emotivă a atracției pentru taină și inexplicabil, înfiorat de necunoscutul și inefabilul existenței, Hoffmann își situează astfel eroii în ambiante cu deosebire priincioase dramelor de conștiință — mănăstirea, mediul călugăresc — temă tratată, dealtminteri, în numeroase romane ale epocii — pentru a ajunge la o viziune metafizică asupra vieții umane.

* * *

Înțeleasă sub aceste incidențe, opera lui Hoffmann prezintă un interes artistic și istorico-literar de o deosebită semnificație, deopotrivă pentru mișcarea romantică germană, ca și pentru literatura universală. Ea e un punct de intersecție a unor tendințe preromantice — literatura gotică și neagră — cărora le dă însă adîncime și autenticitate, înfățișează însă, deopotrivă, și începutul unor filiere literare și artistice, al cărui prim reprezentant va fi Edgar Poe. Hoffmann se află într-o poziție centrală în literatura și arta fantastic-onirică ; el are interferențe cu un întreg continent poetic pe care îl vor popula, în deceniile următoare, pînă în timpul nostru, numeroși poeți și artiști plastici de mare factură, el a descoperit în același timp un nou peisaj sufletesc, a formulat o problematică a dramei umane ; opera sa creează un nou „fior" — și un fel foarte personal de răsfrîngere, interpretare, sublimare și ridicare într-un alt registru a percepției lumii sensibile ; într-un cuvînt, prin îmbogățirea imaginii concrete a lumii sensibile, prin grotesc și viziune onirică, prin demoniac și transfigurare, prin absurd, evadare și deschidere a unei noi octave de realitate, Hoffmann pune problema esențială a artistului, aceea a re-creerii universului, după o legitate proprie. Problema realității, îndelung discutată în critica ultimelor decenii, cu referințe la marii artiști („Realitate și poezie", „Problema realității la Clemens Brentano" ; „Timp și spațiu, în arta povestirii lui W. Raabe" etc. etc.[1]) află, în opera povestitorului german. poate cel mai bogat izvor de examen și descoperiri.

Asemeni marilor romantici și spiritelor care, în toate timpurile, au deschis noi orizonturi vieții spirituale, năzuința supremă a lui E.T.A. Hoffmann a fost o îmbinare a efortului pentru obținerea unui echilibru moral, pe care l-a căutat prin numeroase și sfîșietoare înfrîngeri

[1] V. în această privință teza de doctorat a lui Friedrich Griselher Tretter : *Die Frage nach der Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann*, Uni-Druck. München, 1961, cf. bibliografia.

și suferinți, cu bucuria supremă a Cunoașterii. Pentru Hoffmann, cunoașterea — *die Erkenntnis* — nu comportă numai înțelegere, ci și beatitudine, în actul cuprinderii lumii, în măsură să reveleze gîndului *das Innerste der Natur*, adîncul cel mai ascuns al realității. Imnul pe care Hoffmann îl închină Cunoașterii în vigilia ultimă din *Vasul de aur*, are un accent patetic și recules. Anselmus, eroul nuvelei, — reprezentînd în același timp o proiecție parțială și idealizată a lui Hoffmann, dar și o creație tipizată, a tineretului german al timpului —, se adresează muzei Serpentina — de asemeni personaj mitizat, aducătoare a florii de crin, „care este Cunoașterea armoniei sacre dintre toate făpturile lumii". Cunoașterea va îngădui eroului de „a trăi veșnic, în fericire supremă". Căci pentru Anselmus, cunoașterea înseamnă fericire. Și eroul încheie : „Veșnic te voi iubi, Serpentina ! Niciodată nu se vor ofili razele daurite ale florii de crin, căci Cunoașterea este eternă, asemeni Credinței și Dragostei !"

În conștiința lui Hoffmann, cunoașterea nu îmbracă, cum era și firesc pentru un artist, forma unei severe înlănțuiri de adevăruri abstracte. Imaginea unei filosofii a naturii, care se poate întrevedea din convergența disciplinelor științifice și preocupărilor intelectuale ale timpului, îmbogățite de poet cu lecturi adesea sumare, nu se articulează într-o coherentă și sistematică imagine, ci îmbracă forma Poeziei. Dincolo de adevărul relativ al științei, în permanentă evoluție — mai ales într-o epocă în care valorile obiective erau îmbinate confuz artelor divinatorii și oculte —, Hoffmann a descoperit fericirea cunoașterii în revelația poetică, poziție confirmată prin ultimele rînduri ale *Vasului de aur* :

„Este oare, în esență, beatitudinea lui Anselmus altceva decît viața în poezie, care se revelează a fi armonia tuturor ființelor, taina cea mai adîncă a naturii ?"

Cunoașterea lumii din afară este întregită, în conștiința și opera lui Hoffmann, de o înțelegere a sufletului uman, în adîncurile sale cele mai subtile. Aici, însă, poe-

zia, menținîndu-și tăriile sale de esențe, își schimbă accentul : dacă în cunoașterea lumii poetul se menține la o simplă arătare a unei direcții de drum, în cunoașterea psihologică înțelegerea devine analitică.

Socotim pe E.T.A. Hoffmann ca pe primul mare psiholog al vieții interioare conștiente și subconștiente, normale și mai ales patologice. Lectura operei sale, săvîrșită de luare-aminte de către un psiholog și mai ales de un psihiatru modern, este pasionantă. Nu cunoaștem cercetarea săvîrșită de un medic psihiatru la începutul secolului, în spirit de bună seamă kraepelinian[1]. Dar lectura repetată a *Elixirelor* a fost pentru noi concludentă : Hoffmann, ajutat de cîteva lucrări psihiatrice contemporane, mai cu deosebire de opera lui Pinel, oferă cele mai exacte și mai pătrunzătoare descrieri ale manifestărilor psihismului morbid, din cîte cunoaștem în literatură, sprijinit, de bună seamă, pe observația propriilor fenomene, recupată cu observația cîtorva alienați. Adîncirea psihologică a personajelor sale este tot atît de pătrunzătoare. Ne vom mărgini, în această privință, la cîteva orientări generale.

Deschizînd de la începutul lucrării perspectiva unui *Bildungsroman* de analiză a unei deveniri interioare, adică a unei personalități surprinse în momentul înfiripării sale morale, prin parcurgerea mai multor paliere, așadar definind un portret caracterologic în împlinirea lui treptată și nu într-o viziune statică, Hoffmann vizează de la început o înțelegere psihologică de o acuitate cu totul modernă ; omul nu mai e descris în formulă invariabilă, ca un caracter statornic, în spiritul unui Theophrast sau La Bruyère, ci urmărit în curba unei deveniri, prin multiple și adesea neașteptate metamorfoze.

Personajul nu este, în același timp, cuprins în dimensiile sale strict personale, ci integrat într-o devenire familială, legat de filonul ereditar din care purcede, sim-

[1] Dr. med. Otto Klinke. *E.T.A. Hoffmann Leben und Werke*, vom Standpunke eins Irrenartztes. Braunscheveig u. Leipzig, 1902 ; cf. de același autor, articolul publicat în *Monatschrift f. Psychiatrie u. Neurologie*. Berlin, 1905. Ergänzungsheft zu Bd. XVII, pp. 144—164.

plu epizod dintr-o istorie, care cuprinde perindarea mai multor generații : perspectivă, de asemeni, surprinzător de modernă, afirmînd semnificația fondului ereditar, în elaborarea unui caracter.

Înțelegerea ereditară, deși intuită, global și simplist, în spiritul unui fatalism primit de la tragicii antici — este, totuși, pătrunzătoare, căci ea nu dirigueşte în sens constant, și invariabil viața individului, ci lasă manifestărilor vieții putința oscilațiilor, ameliorărilor sau agravărilor morbide, în legătură cu împrejurările fortuite ale ambianței, ca și după determinismele interioare ale fondului ereditar. Perspectiva psihologic-medicală a lui Hoffmann este, în această privință, în deplină concordanță cu marile principii statornicite de psihiatria genetică și clinică actuală.

În acest spirit și de la această perspectivă, ne îngăduim să notăm foarte sumar, pentru a preveni pe cititor asupra acestei excepționale acuități a pătrunderii psihologice, cîteva amănunte.

Criza adolescentă a călugărului Medardus, de „refulare", am putea spune în terminologie actuală a erotismului, deși scurtă, este de un mare adevăr psihologic.

Evoluția interioară a călugărului, ajungînd treptat la delir mistic, cu transformarea personalității și apariția *„unei noi ființe"*, pentru a folosi termenul lui Hoffmann, trebuie să fie privită ca o anticipare a unei concepții psihiatrice moderne.

Cuprinderea vieții morale în amănuntele fenomenelor sale, dar și în întregul tabloului psihologic, în înțeles caracterologic, prevăzut de Johann Kasper Lavater și statornicit către sfîrșitul secolului de către Dilthey, iar mai tîrziu de către Eduard Spranger, este completată în spirit analist de mare subtilitate, cu stările de subconștiență și obnubilare a conștiinței, în timpul fazelor de tensiune psihologică joasă (începutul capitolului II, a părții a II-a) — prefigurînd, dealtminteri, evocarea tot atît de subtilă a lui Edgar Poe, de la începutul nuvelei *The pit and the pendulum*. Toate acestea sînt documente psihologice anticipînd cu peste un secol analismul proustian.

Acestor subtilități analitice, mai puțin vădite cititorului neprevenit sau nefamiliarizat cu arcanele vieții psihologice, i se adaugă adevărul halucinant al personajelor romanului : Medardus, în primul rînd, Belcampo, personajul pitoresc, izvorît din vis și conturat prin portret clinic — este vorba de un maniac, cu stări delirante epizodice — Euphemie, Aurelie, profilul englezului din povestirea intercalată în ultimul capitol al părții întîia, pentru a ne limita la cîteva exemple, alcătuiesc un repertoriu de personaje de un relief psihologic uimitor, desprinse din viață și reconstituite dinlăuntru, prin intuiție și *Einfühlung*.

Interesul pur psihiatric întregește, chiar și pentru un nespecialist în problemele psihismului morbid, interesul romanului : semnificația medic-psihologică a literaturii fantastice își află în această operă, dealtminteri, expresia ei cea mai apropiată de realitatea subiectivă a turburărilor mentale. În această privință, socotim, în ceea ce ne privește, că examenul critic-literar al operelor fantastice nu trebuie să fie limitat la perspectiva pur estetică, cercetarea implicînd o incidență psihiatrică.

Nu vom întreprinde o analiză de amănunțime a acestei optici ; ne vom limita la cîteva enunțări generale.

Psihiatrul va putea identifica, în acest roman, numeroase stări morbide, cuprinse *sur le vif* și descrise cu multă pătrundere și adevăr, halucinații sensoriale terifiante ; pseudo-halucinații de tip Baillarger-Séglas (hiperendofazice) ; halucinații vizuale, de origine toxică (halucinoză alcoolică vesperală) : crize melancolice survenind epizodic (Hermogen, Aurelia) ; interiorizare cu exces ; manifestările schizothymice sau dereglările imaginative sînt surprinse cu ascuțime de observație. Se desfășoară însă, alături de turburări psihice relativ minore, stări de psihoză gravă (Medardus este un schizofren hebefrenic, a cărui evoluție este surprinsă în manifestări succesive : depresiune, stări confuzionale, impulsii antisociale irepresibile, accese de furie, halucinații). Hoffmann descrie, de asemeni, delirul de tip paranoid, personalități psihopatice, turburări de agnozie, halucinații manicheice, contradictorii, percepute de Medardus, în legătură cu Aurelia

etc. : cititorului i se oferă textul unui întreg atlas psihiatric, ușor identificabil.

Dar ascuțimea și adevărul descripției lui Hoffmann se afirmă cu deosebire în înfățișarea evoluției acestor stări, de pildă în risipirea delirului și stărilor halucinatorii, în revenirea spiritului critic, la bolnavii pe cale de remisiune a tulburărilor lor : sînt pagini nedepășite, în literatura de imaginație.

*

* *

Ne-am străduit să enunțăm cîteva date asupra personalității și operei lui E.T.A. Hoffmann. O atare privire nu putea fi decît multidimensională : biografică, psihologică, istoric-socială, psihiatrică, critic-estetică.

Considerînd omul și opera în unitatea lor centrală și în structura lor intimă, vom înțelege și disparatele operei, adîncimea, ca și scoriile ei, adevărul și valoarea ei estetică, echilibrul ei interior, alături de cîteva exagerări și lunecări în facilitate, în roman foileton, cu „lovituri de teatru" și coincidențe repetate, cu scris rapid și adesea nerevăzut, conținînd lungimi și explicații confuze sau, pentru un spirit modern, inacceptabile.

Opera trebuie, în adevăr, raportată și la condițiile de viață ale scriitorului, și la perioada în care a fost elaborată. Nu vom putea trece însă cu vederea, în afara valorii de cunoaștere a operei, cunoaștere psihologică și viziunea asupra universului, cunoaștere socială, a vieții comunităților religioase care au avut o atît de mare însemnătate în cursul veacurilor trecute, cunoașterea vieții de curte princiară (capitolul IV al primei părți), atmosferă intimă a operei, profund pacifistă, afirmînd primatul spiritului asupra violenței, concepție care se desprinde din conversațiile personajelor și din orientarea generală a scriitorului, sensul etic al lucrării, nevoia sufletească și morală a mărturisirii sau ispășirii, chiar pentru acte de responsabilitate personală limitată.

Organizată multidimensional, opera lui Hoffmann, pe care *Elixirele* o rezumă, deopotrivă în interesul ca și în

nesiguranțele ei de înfăptuire artistică, parcurge mai multe orizonturi, trecînd de la lumea concretă a evenimentelor, oamenilor, stării sociale și decorului, la sublimarea acestora în creații mitice și în elaborări simbolice.

În fapt, opera lui Hoffmann conține un adevărat clivaj între două planuri majore : concretul și mitul. Puntea de legătură care le unește este fantasticul, categorie mentală care presupune totdeauna o decantare a realului imediat și o expresie simbolică a acestuia. Astfel, fiecare personaj al romanului are, pe lîngă densitatea lui concretă, și o valoare generală, de ilustrare a unei categorii sociale sau mentale : Călugărul, Prințul, Măscăriciul, Principiul diabolic, Păcatul, Crima, Puritatea.

Elixirul diabolic al sticlei cu vin vechi italian, pe care, sorbindu-l, eroii romanului încep să rătăcească printre halucinații, delir și stări confuzionale sau de violență necontrolate nu reprezintă decît o ilustrare simbolică a efectului devastator al alcoolului asupra persoanelor predispuse, experiență cunoscută de Hoffmann și care apare cu claritate și în mod repetat exprimată în roman.

Organizat pe un îndoit plan, romanul suprapune astfel realității cotidiene o lume, transfigurară în mit și semnificații.

BCU IASI/CENTRAL MUSEUM LIBRARY

Johann Wolfgang Goethe, spirit universal

„De la Goethe încoace, nu a apărut nici un artist sau un gînditor cu o cuprindere atît de universală. Goethe este ultimul reprezentant al filierei care începe cu Platon și continuă cu Dante și Leonardo da Vinci, al acelui «uomo universale», ideal al Renașterii, ce dăinuie în parte, în timpul celui de al XVII-lea secol, prin «l'honnête homme» și «the gentleman».

Ernst Robert Curtius

Sînt obiecte de studiu și personalități asupra cărora scriitorul nu se poate opri decît punîndu-se direct în cauză, într-un suprem examen de conștiință. O apropiere de aceste tărîmuri presupune participarea adîncului personalității proprii și înlătură înțelegerea de suprafață, tonul neutru, scrisul anonim, repetarea de formule aflate în circulație, simplificarea. Conștiința cărturarului, pusă în fața acestor realități, se cuprinde în primul rînd pe sine, cu onestitate și spirit critic; rezultatul examenului va fi astfel rodul unei ridicări a propriei ființe deasupra ei înseși, prin efortul de adîncire al unui domeniu de cunoaștere esențial.

Năzuința statornicirii unei perspective de studiu asupra lui Goethe implică inserarea cercetătorului într-un plan de realitate universal: ne aflăm în zona de sus a culturii umane, alături de Platon, Aristotel, Dante, Shakespeare, Leonardo, Kant și Descartes. Personalitatea lui Goethe nu definește numai ființa unui om și stilul unei epoci *(Goethezeit)*, un popor și o sferă culturală (omul, alcătuind „prin el însuși o întreagă cultură": Georg Brandes), în sînul cărora a luat naștere. Situat pe palierul înalt al valorilor culturale, Goethe cuprinde în sine, într-un vast efort creator, strădania adîncirii spiritului uman și a realității obiective, ca și a raportu-

rilor dintre om și univers, dintre om și viață, dintre om și totalitatea valorilor de cultură.

Contactul, chiar parțial, cu personalitatea și opera lui Goethe — și, pentru a ne mărturisi gîndul întreg, apropierea de Goethe nu poate fi, în general vorbind, decît fragmentară — pune pe cercetător în fața unui studiu, comportînd o analiză de adîncime a problemelor fundamentale, definind viața umană și elaborarea culturii : datele psihologice ale personalității creatoare, ale geniului, ale titanului, a Cunoașterii ca atare, deopotrivă a lumii din afară, ca și a sufletului omenesc.

În fața acestor greutăți, omul de cultură conștiincios șovăie : în ce măsură are dreptul, prin pregătirea sa, de a se rosti asupra acestei personalități și asupra acestei opere ? El admite, astfel, împreună cu Christoph Martin Wieland, faptul că „puțini sînt în stare a-și face o imagine asupra unui asemenea om".

Judecata asupra lui Goethe presupune, pentru cititorul care a pătruns în universul goethean, o gravă răspundere morală. Goethe este, de bună seamă, primul om care și-a dezvăluit, într-o necurmată scrutare de sine, adîncul ființei, ca nici o altă personalitate de cultură. Lectura operelor sale, ca și amănunțirile proprii sau săvîrșite de cercetători, asupra procesului de elaborare ale acestora, nu istovesc cunoașterea omului. Goethe s-a dăruit posterității prin numeroase jurnale intime, anale, memorii și scrisori (ediția Weimar conține 13 volume de mărturii și 50 volume de corespondență). Judecata generală și sumară, fără nuanțe, asupra lui Goethe, este un act de neonestitate. Goethe nu poate fi închis într-o formulă, nici condamnat pentru anume carențe de ordin moral, *chiar cînd el însuși le mărturisește* (cum a fost, de pildă, mărturia sa din *Dichtung und Wahrheit*, în privința legăturii cu Frederike Brion : *„Hier war ich zum ersten Mal schuldig"*).

Cum va putea relua, apropiindu-și-le, un cercetător cu simț al răspunderii morale, încriminările numeroșilor biografi care au putut acuza pe scriitor de „imoralitate", „orgoliu", „egoism", „lipsă de patriotism" sau „lipsă de pietate", — cînd nu cunoaștem procesele de conștiință

și îndreptățirile de ordin etic, pe care Goethe le poate opune acestor aprecieri — și pe care adesea le-a și pronunțat ?

Nu invocăm, de bună seamă, dreptul geniului de a transgresa legea morală, dar înțelegem să observăm că nu putem desprinde faptele imputate lui Goethe din contextul lor spiritual.

Fritz Jacobi nota, dealtminteri, referindu-se la ființa lui Goethe, la vîrsta de douăzeci și cinci de ani : *„N-ai nevoie să rămîi cu el decît o singură oră, pentru a-ți da seama că este ridicul să-i ceri să gîndească sau să se comporte altfel, decît gîndește și se comportă."*

Nu vom relua, așadar, cele cîteva obiecții de ordin etic, aduse comportării lui Goethe. Ne vom opri, totuși, pentru a sublinia caracterul relativ al judecății morale asupra unui fapt, pe care îl alegem într-adins, în aparență, copleșitor, prin gravitate.

În 1823, Beethoven, grav suferind și în mare strîmtorare materială, adresează lui Goethe o scrisoare, în care îl roagă să intervină pe lîngă ducele Karl August, în vederea unei subscripții pentru a sa *Liturghie în re*. Goethe a lăsat scrisoarea fără răspuns.

Faptul pare cutremurător, nu numai pentru că înfrînge comandamentul fiecărui om bine crescut de a răspunde, dacă se poate în aceeași zi, unei scrisori, dar și pentru că nesocotește o cerere de ajutor bănesc a unui mare artist, în suferință.

Episodul dintre Goethe și Beethoven nu trebuie judecat în abstract. Faptele sînt de raportat la împrejurările în care se afla poetul în această epocă. Scriitorul, spirit de mare emotivitate, avînd în afara altor fobii și spaima irepresibilă în fața morții, era, în această epocă, grav bolnav. (Va trebui să substituim, astfel, olimpianismului goethean convențional, ființa vibratilă, bîntuită, sfîșiată de spaimele morții, a omului care urla disperat medicilor neliniștiți : „Nu mă puteți salva ! Moartea mă împresoară !... Moartea se află ascunsă în toate colțurile ! Sînt pierdut"... — alternînd crizele de spaimă, cu momente de furie, împotriva medicilor.)

Restabilit prin robustețea lui corporală, Goethe este prins imediat după această dramă în vîrtejul unei pasiuni mistuitoare — dragostea sa pentru Ulrike von Levetzow, care avea să genereze, după suferințe copleșitoare, a sa *Elegie de la Marienbad*...

Se va putea aduce întîmpinarea: ne aflăm în fața unei explicații, dar nu a unei justificări morale. Furtunile interioare nu trebuie să înfrîngă, în nici un fel, comandamentele etice. Va trebui, totuși, să raportăm faptele la intensitatea devastatoare a acestor suferințe interioare, care ar fi putut estompa chiar noțiunea de *Pflicht* kantiană. (Exemplul lui Wagner, spirit pasionat, în cazul Wesendonk, pare a fi similar...)

Nu înțelegem să ne situăm, însă, nici pe poziția apologetului care scuză totul, și nici a detractorului moralizant.

Nu vedem în Goethe o perfecție ideală, cu o viață exemplară, meritînd a fi transpusă în manualele de morală, ci vedem un *om* supus pasiunilor și greșelii (*„er irrt der Mensch, so lang'er strebt*: omul greșește, pe tot timpul strădaniilor sale, *Faust*; sau mai direct, ca o mărturie: *„adesea am greșit, dar am știut să mă regăsesc, fără a fi totuși vreodată fericit"*, *Epigrama* cu numărul 100, scrisă la Veneția, în 1790). Nu trebuie să vedem în Goethe o personalitate ajunsă la desăvîrșire morală încă din tinerețe, ci un om care s-a construit pe sine, în lungul anilor, năzuind mereu către echilibrul și armonia personalității. (*„... Această năzuință, de a înălța cît mai sus cu putință piramida existenței mele, a cărei temelie mi-a fost dată"...*)

Socotim că adevărata perspectivă de examen a personalității lui Goethe nu consistă în afirmația excelenței sau infailibilității sale, ci în caracterul său profund omenesc, supus erorii, dar năzuind către desăvîrșire morală, prin parcurgerea a numeroase trepte suitoare și a numeroase căderi. *„Spiritul său*, observă Georg Brandes, *nu a fost fără limită, iar caracterul său nu a fost lipsit de greșeli. Goethe poate fi totuși socotit ca expresia celei mai înalte omenii, a minții atotcuprinzătoare, mai înzestrată decît oricare altă ființă, apărută în lungul seco-*

lelor, dinainte de el, din timpul său și de după sine, model, în același timp, prin multivalența și desăvîrșirea naturii sale, îmbinînd puternice contradicții."

* * *

„*Semnificația și însemnătatea scrierilor și vieții mele,* va mărturisi Goethe, *este triumful omenescului pur*" (*Triumph des Reinmenschlichen*).

Scriitorul se definește, în aceste cuvinte, sub latura sa esențială, de adîncime : omenescul. Dincolo de noțiunile metaforice ale titanismului și demonicului, sau de conceptul geniului, exemplar uman de excepție, Goethe își revendică în numeroase rînduri, cu simplicitate, dimensia umană („*...denn ich bin ein Mansch gewesen*"), afirmîndu-și poziția singulară, de ființă ginditoare, în fața Naturii :

Stünd' ihc, Natur, vor dir, ein Mann allen,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein

(Faust II, act. 5,4)

(Numai stînd singur, în fața ta, Natură, faptul de a fi Om ar merita trudă.)

Comentatorii vor relua cuvîntul, nuanțîndu-l : Goethe va fi „*cel mai uman dintre oameni*" (Wieland), sau „*un model potențat al umanității ca atare*" („*ein potenziertes Abbild der Menschheit in sich.* A. Beilschowski). Astfel, imaginea statică a unei personalități unitare, închegată definitiv, a scriitorului, se disociază. Atitudinea olimpiană, descrisă de vizitatorii întîmplători din ultima parte a vieții lui Goethe, avîndu-și o confirmare în cumpănirea judecății și echilibrul expresiei din operele perioarei sale clasice, va fi dezmințită de efervescență și „titanismul" anilor de *Sturm und Drang*, al căror corespondent se află în lucrările acestei perioade. *Goetz von Berlichingen*, sau în paginile *Jurnalelor sale intime*, cu deosebire în examenul de conștiință de la 7 august 1773, în care Goethe notează „o senină privire retrospectivă a vieții (sale) : starea de confuzie, activitatea, dorința de cunoaștere a tinereții risi-

pită pretutindeni, în scopul de a găsi ceva mulțumitor". După care, adaugă : „Cum m-am complăcut cu deosebire în mistere și activități imaginative nebuloase ! Cum am studiat faptele științifice numai pe jumătate, după care le-am părăsit ! Cum, în tot ce am scris, străbate un fel de sentiment de complezență (...) față de mine însumi !... Cum mi-am risipit timpul în simțiri și pasiune fictivă *(Schatten-Leidenschaft)*"...

Cunoașterea adîncită, prin opere, confesiuni și scrisori, ca și prin mărturii străine, a personalității lui Goethe, spulberă imaginea unitară a omului, lăsînd loc unei succesii de stări de gînd și călăuziri spirituale contradictorii. Omul nu poate fi cuprins într-o formulă și nici rezumat într-o devenire liniară, de faze biografice. Înlăuntrul marilor perioade ale vieții sale, Goethe a avut o existență frămîntată, neliniștită. Calmul olimpian a fost o mască ; scriitorul care, în lungul existenței sale, nu a făcut decît să se mărturisească, își ascundea totuși, mai ales după sosirea sa la Weimar, anume sentimente, ferindu-le de indiscreția publică.

Fluctuația mărturisirilor și reticențelor, a revelării de sine și a disimulării era, la Goethe, rodul unor procese subconștiente de mare complexitate. Tendința către simplificare și tîlcul psihologiei didactice nu pot însă nivela o viață interioară torturată și contradictorie, care singură explică, dealtminteri, complexitatea, adîncimea și tainele operei. Numai în acest sens, de joc al ambivalențelor sufletești, se va putea afla o perspectivă de cuprindere a unei opere, care, după aproape două secole, reține mereu luarea-aminte a comentatorilor ; numai în acest sens, de însumare a unor stări de gînd disparate și contradictorii, urmărind tectonica sinuoasă a unei permanente drame lăuntrice, se va putea înțelege caracterul profund și autentic uman al acestei personalități.

Nu menționăm, așadar, în viața și opera poetului, numai un „general-omenesc" abstract, ci-i amănunțim suferința reală, în spirit. Numai prin această sîngerare de fiecare zi, Goethe ajunge la universalitate. Omul a trăit în sine drama existenței tuturor oamenilor și s-a rostit în

operă, prin mijlocirea valorilor permanente ale culturii, cărora le-a adus o încoronare. Deosebim în această trăsătură universală a personalității și operei lui Goethe deopotrivă, o predestinare, dar și rezultatul unei intersecții de împrejurări, de întîlniri și raporturi cu realitatea culturală a timpului său.

Predestinarea universalității goetheene o vom afla în complexiunea spirituală a omului, care ar fi rămas, însă, virtuală, dacă nu ar fi fost pusă în valoare de inserarea omului în atmosfera de valori ale întregii omeniri.

Ne propunem să urmărim, în schemă foarte generală, acest proces de edificare a personalității și operei goetheene, din perspectiva culturală a noțiunii de universalitate, care le explică.

*

* *

Dacă nu se poate vorbi de o împlinire definitivă a personalității lui Goethe, edificarea acesteia înfățișînd o devenire neîncetată în timp, — în primul rînd traversarea fazelor necesare ale vîrstelor — ne vom putea opri în schimb asupra cîtorva constante psihologice, definind un portret moral, pe care dominarea de sine l-a modelat în cursul întregii sale existențe.

Goethe a fost un emotiv vibratil și pasionat, călăuzit de o mare vitalitate instinctivă. Fără a fi fost de o sănătate și de un echilibru corporal fără oscilații, așa cum s-a putut afirma, avea totuși o robustețe de simțire, dezvoltată deopotrivă, în vijelioasa expansiune erotic-sentimentală, în nevoia esențială de cunoaștere *(Wissbegierde*, la care se referă adesea), în apetență vitală, în nevoia de spațiu și mișcare. Intensitatea mișcărilor sale de suflet ajungea adesea la violență și mari suferinți, pe care a știut să le sublimeze, însă, în katharsisul preluînd elaborarea poetică *(Werther, Elegia de la Marienbad, Faust)*. A cunoscut, trăsătură generală a marilor emotivi, tranzițiile bruște între expansiunea fără frîu și deprimare; a avut accese de furie, dar și crize de melancolie. În

opoziție cu imaginea convențională a portretului său moral era un impulsiv temperamental, pe care violența tendinței îl putea împinge uneori, în prima tinerețe, la vulgaritate și duritate în expresie. Schimbător și neimblînzit, s-a manifestat adesea prin excentricități, caracter fantast sau hotărîri neașteptate, ca de pildă plecarea sa în Italia.

Sîntem departe de olimpianismul și seninătatea omului măsurat, ca și de echilibrul unei simțiri egale cu sine. A cunoscut fobii irepresibile : repulsia urîciunii fizice, a infirmității, dar, mai cu deosebire, a fost dominat întreaga sa existență de spaima de moarte.

Trăia în permanentă refulare a acestor obsesii : nu a putut privi chipul lui Schiller mort, după cum, după o scurtă tresărire, a schimbat vorba, cînd, în cursul unui prînz, i s-a anunțat moartea prietenului său, ducele Karl August.

Simțirea sa multivalentă, polarizată mai cu deosebire în preocupare critică și pasiune de cunoaștere, era însă dominată, mai ales în a doua jumătate a vieții, de stăpînire de sine și renunțare. Goethe și-a disciplinat impulsiile și a cedat în fața inevitabilului. A apărat totuși cu îndîrjire, fără simț al relativității și spirit conciliant, anume poziții intelectuale, ca, de pildă, concepțiile sale de fizică optică, în care a vădit intoleranță față de teoriile lui Newton. Adesea, mișcarea inițială, impulsivă, a fost urmată de remușcări, șovăiri și scrupul de conștiință, ca, de pildă, după hotărîrea, sub îndemnul prietenilor, de a publica fantezia satirică *Helden, Götter und Wieland*, pe care, la reflexie, a găsit-o injustă.

Existența lui Goethe a fost o permanentă luptă cu sine, călăuzită de simț critic și renunțare. Conștient de propria-i valoare, recunoscută de spiritele de mare factură ale epocii, (Mărturisirile bătrînului Wieland, de pildă : ...*„l-am văzut astăzi în toată strălucirea : exaltat, am îngenuncheat alături de el, mi-am apropiat sufletul de pieptul lui — și am adorat pe Dumnezeu !“*... sau a lui Emerson : *„spiritul etern al lumii, care a creat Universul, s-a revelat în Goethe mai mult decît în oricare alt om“*..., sau, pentru a încheia, a lui Herder : *„Goethe*

plutește pe valurile daurite ale secolului, înspre eternitate"...), Goethe a cunoscut totuși modestia și chiar umilitatea. Cei ce au urmărit procesul de înfiripare al personalității sale își pot da seama de măsura în care zestrea nativă a acestui om l-a putut conduce la universalitate, printr-o dezvoltare precoce a puterii sale de aprehensiune și creație.

Iată-l, așadar, la șaisprezece ani : „*Senzualitatea covîrșitoare, pasiunea dezlănțuită, sensibilitatea fișnitoare, fără măsură, iritabilitatea nervoasă, manifestată în veșnică oscilație de la melancolie adîncă la bucuria exaltată pentru viață, se luptau cu violență în sine, împotriva unei puteri neînfrînate de voință și a unei înțelegeri pătrunzătoare. Luptă grea și dîrză. Izbînda a fost obținută în momentul în care poetul a rostit marele cuvînt : «Omul se eliberează de puterile elementare care domină toate ființele, prin înfrîngere de sine»*" (Karl Heinemann).

*

* *

Germenul bogat în vitalitate avea să-și dezvolte creșterile prin numeroase întîlniri spirituale și varii condiții de viață. Nu le vom putea amănunți, în acest loc. Ne mărginim la o simplă enunțare, restrîngîndu-ne referințele, dar recupînd numeroase izvoare de informație. Va trebui să observăm, însă, că evocările proprii ale lui Goethe, înfățișate în *Dichtung und Wahrheit* sînt incomplete, umbrite fiind de trecerea anilor. Vom urmări integrarea în universalitate a scriitorului, încă din timpul copilăriei și adolescenței, prin luminile aduse de cercetători după moartea poetului, și cu deosebire prin documentele descoperite în 1846, de către Dr. Wiessmann și reluate de biografi, mai ales în vechiul studiu al lui Heinrich Viehoff, *Goethe's Leben, Geistesentwicklung und Werke* (folosit de noi în a V-a ediție, Stuttgart, 1887, Verlag von C. Conradi).

Nevoia de cunoaștere și vitalitatea explozivă a tînărului Goethe și-au aflat în tatăl său un îndrumător lu-

minat, a cărui influență, însă, Goethe nu a recunoscut-o, poate, în toată însemnătatea.

Johann Kaspar Goethe, tatăl poetului, a fost un spirit ordonat, de vastă cultură, cu amintiri de călătorie în mai multe țări, iubitor de opere de artă, în a cărui bibliotecă, Goethe avea să afle un prețios instrument de lucru. Instrucțiunea copilului, întreprinsă de părinte și continuată prin numeroși dascăli și pedagogi, a fost temeinică și sistematică. Textele temelor copilului Goethe, descoperite la biblioteca municipală din Frankfurt, vădesc un învățămînt în primul rînd de ordin gramatical, stilistic și poliglot : latină și greacă, iar pentru limbile moderne, franceză, engleză și italiană. Înțelegerea părintelui pentru instrucția copilului a fost emoționantă : era destul ca băiatul să exprime dorința de a începe un nou domeniu de studiu, pentru ca părintele să facă apel la un nou învățător. Astfel, băiatul a luat lecții de hebraică (cu Dr. Albrecht), de yidisch, de exegeză a *Bibliei*, paralel cu învățarea desenului, a muzicii (canto, clavecin, violoncel), geografiei, matematicii, istoriei, științelor naturale, dansului, scrimei și călăriei. Nevoia de cunoaștere universală s-a vădit la copil printr-o cuprindere a tuturor disciplinelor de gîndire, a mai multor limbi antice și moderne, a unor dexterități fizice și, ceea ce este mult mai semnificativ, a unei apropieri de natură, prin observare directă și herborizări, sau a inserării în universul artistic, prin dezvoltarea simțului estetic, lecțiile de desen fiind completate prin contact cu operele picturale și arhitectonice.

Goethe nu s-a bucurat, așadar, de o instrucție pur livrescă, abstractă, întemeiată pe memorizare, ci pe o *trăire* directă a fiecăreia dintre valorile de cultură, către care se îndrepta.

Împrejurările i-au fost dealtminteri priincioase, diversificînd aceste studii și dîndu-le substanță de viață, prin contactul direct cu oamenii și întîmplările. S-ar fi spus că totul a contribuit la dezvoltarea spiritului acestui copil, în sensul unei universalizări.

Astfel, la începutul anului 1759, pe cînd Goethe avea zece ani, în urma evenimentelor politice, în casa Goethe

a fost încartiruit contele Thorane, locotenent regal francez. Locuința s-a animat : numeroși ofițeri și soldați, ștafete, delegații ale locuitorilor intrau și ieșeau de la contele Thorane, spirit ornat, iubind artele și îndeosebi pictura. Primul act de ... autoritate al contelui francez a fost de a invita pe pictorii din Frankfurt, pentru a le comanda tablouri.

Copilul Goethe se afla astfel situat într-un mediu ce avea să-i dezvolte întinderea orizontului, prin adîncirea limbii franceze și apropierea de marea artă. Nu vom fi astfel surprinși cînd, începînd din anul 1766, tînărul Goethe avea să-și redacteze numeroase scrisori în limba franceză, împingînd uneori șăgălnicia pînă la a face versuri în această limbă, ca de pildă, „vodevilul" trimis la 13 octombrie 1766 într-o scrisoare surorii sale Cornelia, în care citim grațiozități ca :

Otez moi la grammaire !
Dit autrefois Monsieur le Sot (...)
Les regles de ces droles
Si sottement barbouilles
Sont bonnes, dans les ecoles,
Pour exercer les épaules
Et la tête, des pauvres écoliers... etc., etc.

Am păstrat ortografia și ... eroarea gramaticală de la vesul al patrulea : dealtminteri, textul la care ne referim este citat dintr-o culegere de scrisori (Adolf Voigt), în care nu figurează toate semnele diacritice.

Aceeași stăpînire a unei limbi străine o vădește Goethe și în cazul limbii engleze, învățată cu un alt profesor. În cîteva din scrisorile din această epocă Goethe alternează capricios și neașteptat pasaje franceze, engleze și germane, din simplă fantezie de joc, printre care se găseau numeroase versuri, scrise în același spirit ironic, jucăuș și mobil, folosind stilul vorbirii englezești clasice :

Thou Knowst how happily they Freind
Walks upon florid Ways ; (...)

But ha ! a cruel ennemy
Destroies all that Bless ;
In Moments of Melancholy
Flies all my Happiness ... etc., etc.

Instrucția urmărită prin mijlocirea mai multor învățători a fost completată cu vaste lecturi. Cum în această epocă literatura pentru copii era încă necunoscută, Goethe și-a dezvoltat orizontul prin citirea marilor clasici, Vergil, Ovid, Homer — acesta din urmă citit înaintea vîrstei de zece ani și aflat în biblioteca unchiului său Stark —, *Cronicile* lui Gottfried, sau *Călătoria în jurul lumii* a lordului Anton. *Aventurile lui Télémaque, Robinson Crusoe* sau poemele autorilor germani, Canitz, Gellert, Drallinger, textele cărților populare, *Volksbücher*, mai apropiate de universul mentalității copilărești au completat această introducere în zona marilor valori literare mondiale.

Orientarea dominantă a copilului pare a fi fost însă teatrul, care îi prilejuia în același timp o apropiere de artă, dar și de oameni, adică de actori. Copilul nu s-a mărginit a urma în fiecare seară reprezentațiile teatrului ; a cunoscut, de asemenea, culisele, prin mijlocirea unui prieten de vîrsta lui, un francez, pe nume Derones, spirit inventiv, fantezist și de mare precocitate. A fost introdus în intimitatea vieții teatrale, a părții ascunse a decorului, actrițele nesimțindu-se stînjenite de prezența celor doi copii, în timpul antractelor sau a schimbărilor de costume.

Contactul cu oamenii mai în vîrstă a desăvîrșit această lărgire de orizont. Alături de bibliotecile părinților și cunoscuților, asupra cărora scriitorul va da referințe în *Dichtung und Wahrheit* (I, 1), copilul a întreținut un comerț sufletesc activ cu o seamă de cărturari ai orașului, personaje grave, cu preocupări literare și artistice variate. Universul copilului de zece ani era, în același timp, diversificat, prin lectura clasicilor sau frecventarea reprezentațiilor teatrale, prin contemplarea arhitectonicii clă-

dirilor orașului natal sau a numeroase imagini picturale, prin privelişti campestre, culese în excursiile sale de herborizare, prin contactul cu viața și oamenii, într-o epocă de evenimente istorice succedîndu-se cu repeziciune, prin parăzi militare, baluri, procesiuni și spectacole de bucurii populare. Marile catastrofe naturale — cutremurul din Lisabona, din 1755, care avea să facă peste 60.000 de victime — sau furtuna devastatoare care se va abate către aceeași epocă asupra orașului Frankfurt, vor prilejui copilului reflexii grave asupra destinului uman și a divinității. Sensibil, copilul participa cu dăruire la evenimentele din afară, dar își pregătea, prin nevoie firească, momente de interiorizare și contemplație ; alterna stările de neliniște și bucurie solară, trăsătura de umor și gravitatea precoce, jocul și docta erudiție. Toate aceste căutări aveau să ajungă la încercări literare timpurii și la o corespondență de mare interes psihologic și literar. Scrisorile sale, începînd de la vîrsta de cincisprezece ani, vădesc un spirit deschis tuturor valorilor culturii — tînărul citează într-un vîrtej de asociații și sprinteneală a gîndului, pe Racine și Boileau, pe Shakespeare, Rousseau și Voltaire, pe Young, Tasso, Vergil și Ariosto — dezvăluind în același timp o existență interioară în permanentă frămîntare, dominată însă de tonalitatea emotivă a expansiunii, caracteristică vîrstei.

*

* *

Formația intelectuală de început avea să devină cu timpul universală, în sensul propriu al acestui termen. Călătoria în Italia, cunoașterea mai multor culturi străine, printre care literatura chineză și a țărilor orientale, familiarizarea cu numeroase perioade științifice și literare, lecturile vaste ale vîrstei mature — Philipp Witkop notează că Goethe citea în general „cel puțin un volum in octavo pe zi" ! — o întinsă corespondență, amintind pe

Voltaire, cu scriitorii și oamenii de știință ai vremii, Hegel, Niebuhr, Berzelius, frații Schlegel, Cuvier, Walter Scott, Carlyle, frații Grimm — Witkop observă că Goethe scria cam trei sute de scrisori pe an și că primea anual cîteva mii de misive, din toate țările lumii —, pasiunea pe care o avea pentru medalii sau portrete istorice, pentru mișcarea teatrală sau curentele literare din țările cele mai depărtate, antice și moderne, dovedesc această nevoie a scriitorului de a se insera în realitatea culturală a întregii lumi.

Nu era, totuși, în această apetență de cunoaștere o acceptare pasivă, fără distincții. Informația — cuvîntul este luat de noi în înțeles actual — era universală, dar seriată după semnificații. Se pot deosebi cîteva mari influențe asupra spiritului și operei goetheene, mai cu deosebire Shakespeare, Spinoza și Linné ; căutarea nu-l conducea la erudiție zadarnică și nu-l risipea în neînsemnătatea amănuntului. Goethe se adresa lucrărilor fundamentale ale acestei vremi, pentru a da substanță și adîncime operelor sale, în curs de redactare. Astfel, referințele sale mitologice, în elaborarea *Nopții Walpugiei clasice* din *Faust* II, se îndreaptă înspre lucrarea lui Hederich, *Mythologisches Lexikon* sau *Scrisorile mitologice* ale lui I. H. Voss. Nu s-a mărginit însă la o viziune generală, abstractă. Spiritul lui intuitiv avea nevoie de o viziune directă a locurilor, unde avea să se petreacă acțiunea. S-a orientat astfel spre lucrarea topografică a lui Dodwell. Universalismul său era în acest mod corelat cu particularitățile semnificative ale faptelor, pe care scriitorul știa să le desprindă din profuziunea amănuntelor erudite.

*

* *

Negația informației erudite fără alegere, prin dezvoltarea unui spirit critic lucid, neiertător față de propriile erori sau producții literare, își avea la Goethe, încă din adolescență, un complement în influențele moderatoare

ale expansiunilor sale juvenile, venite din partea cîtorva prieteni și cunoscuți. Aceste întîlniri au fost, pentru Goethe, hotărîtoare, completînd înrîurirea suferită de copil din partea persoanelor mature, ponderate și cu judecată echilibrată. Goethe a intrat într-o nouă școală, acceptînd sfaturi, observații sarcastice și critice asupra propriei sale personalități în formație, înțelegînd că temperamentul său exploziv, pasiunile sale avîntate și contradictorii, ca și facilitatea uimitoare a scrisului său literar aveau nevoie de o frînă critică, venită din afară.

Prima din aceste înrîuriri i-a venit din partea prietenului său Ernst Wolfgang Behrisch, cu aproape zece ani mai în vîrstă, spirit sceptic, blazat înainte de vreme și de o mare originalitate, care privea lumea dintr-o perspectivă am zice exterioară, cu ironie și surîs. Goethe a acceptat influența acestui om dezamăgit și fantasc, criticastru solitar al oamenilor, care se socotea rătăcit printre semeni, al căror comerț îl accepta din necesitate, închipuindu-se în lume — pentru a folosi cuvîntul lui Eminescu —, „privitor ca la un teatru". Influența unui atare om asupra lui Goethe, care, entuziasmat de tînărul poet, îi copia poemele, a fost puternică.

Prietenia cu I. H. Merck avea să aibă însă, după opinia lui Herman Grimm, o înrîurire mult mai însemnată. Merck era înzestrat cu un gust literar sigur și-și exprima opiniile cu brutalitate. La lectura piesei *Clavigo* (1774) Merck exclamă : *„Să nu-mi mai scrii o astfel de bazaconie !" („Solch einen Quark musst du mir nicht mehr schreiben !")*

Înflăcărările juvenile, chiar geniale, au adesea nevoie de atare corectări critice.

Gîndul echilibrat și formația filosofică, istorică și literară a lui Herder au însemnat în viața lui Goethe o deschidere de orizont, pregătită, dealtminteri, de întreaga formație anterioară a poetului. Dacă unele din învățămintele lui Herder întîlneau călăuzirile anterioare ale tînărului, cu deosebire însemnătatea poeziei homerice sau a cîntecului popular (numit de Herder *Volkslied),* orientările către poezia lui Ossian, sublinierea valorii permanente a producției populare și a originalității fie-

cărei națiuni au adîncit tendințele lui Goethe către autenticitatea activității creatoare zise colective, i-au întărit convingerea în supremația sensibilității asupra rațiunii, integrîndu-l mișcării de *Sturm und Drang*, adversară a „luminilor" secolului *(Aufklërung)*, exaltînd forțele primordiale, iraționale, ale geniului popular și ale „poeziei naturale". Goethe se lasă cucerit, prin mijlocirea lui Herder, de gîndirea neguroasă a „magului nordului", I. G. Hamann, adversar al spiritului „luminilor". Rezultatul integrării în acest climat va prilejui, odată cu prelungirea spiritului definit prin mișcarea „sentimentalismului" *(Empfindsamkeit)* în curetntul *Sturm und Drang*, elaborarea lucrărilor sale romantice, din perioada 1770—1774 *(Goetz* și *Werther*, cu deosebire).

Lista prieteniilor și întîlnirilor lui Goethe cu oamenii de cultură ai timpului este lungă. Legăturile cu Oeser, J. B. Basedow, J. K. Lavater, Fritz Jacobi, ducele Karl August de Saxa-Weimer, Wieland, Fr. Schiller au fost continuate în lungul existenței de numeroase legături, care, toate, au avut într-un fel sau altul răsunet asupra poetului (Moritz, Wielhelm von Humboldt, mineralogistul Sternberg, botanistul Soret, pictorul Mayer, Felix Mendelsohn etc., etc.).

În aceste legături, comportarea lui Goethe nu a fost uniformă. Dacă a dovedit răbdare și obediență în prietenia față de Herder, cu cinci ani mai în vîrstă decît el, dacă s-a comportat cu seninătate față de cei mai mulți, a vădit față de alții o nervozitate care a dus la îndepărtarea față de aceștia, dacă nu la ruptură (J. K. Lavater).

*

* *

Vocația prieteniei a contribuit la împlinirea progresivă a personalității lui Goethe, prin deschideri de perspectivă și dezvoltare a spiritului critic față de propria persoană, care putea fi astfel apreciată dintr-o perspectivă exterioară ; răsfrîngerea acestor legături în operă va

fi importantă mai ales prin contactul cu Merck, Herder sau Fr. Schiller. Interiorizatul era în același timp un om cu proiecție extravertă. Centrul de greutate al vieții sale era în permanentă schimbare, oscilînd între adîncul propriu și aderența spirituală la lumea din afară, înțeleasă în integralitatea ei, oameni, valori de cultură, realitate fizică universală.

Vocația prieteniei și-a avut însă corelatic în dragoste și interesul pasionat pentru peisaj și studii științifice. În această călăuzire extravertită, personalitatea lui Goethe s-a definit prin creștere și adîncire progresivă. Nu era însă o devenire liniară, ce ar fi putut fi exprimată printr-o diagramă unidimensională, ci o devenire complexă, cu crize de conștiință devastatoare, punîndu-i în cumpănă însăși existența — boala după întoarcerea din Leipzig, obsesia sinuciderii, în perioada pre-wertheriană — după care Goethe își reafirma vitalitatea, printr-o adevărată renaștere spirituală.

Personalitatea poetului s-a dezvoltat prin numeroase faze de cunoaștere, comportînd rupturi de echilibru, urmate de reintegrări în noi regimuri de viață. O atare devenire, prin numeroase primeniri de gînd și afirmare emergentă a unor noi forme de viață, este caracteristică marilor personalități. Goethe nu s-a închistat într-o structură statică a vieții interioare ; el și-a păstrat pînă la urmă vigoarea schimbării de sine — rămînînd totuși el însuși — prin morți și reînvieri spirituale succesive. Procesul a fost exprimat de poet în poemul *Selige Sehnsucht,* (Fericită nostalgie), din *West-östlicher Divan :*

Und so lang' du das nicht hast
Dieses : Stirb und werde !
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeen Erde.

(Și atît timp cît nu ai dobîndit acest lucru : Să mori și să te împlinești ! nu ești decît un trist oaspete pe întunecatul pămînt !)

Împlinirea personalității lui Goethe va fi ilustrată prin existența erotică a poetului, însemnată cu numeroase

pasiuni, cu suferințe și drame, dar cu tot atîtea renașteri, după care poetul privea lumea cu ochi noi. Dragostea lua, pentru Goethe, o complexiune esențial virilă, de mare potențial vital, cu o semnificație generală, amintind accentul hesiodic și concepțiile lui Empedocle și Platon asupra rolului cosmic al lui Eros :

Und ach! den grössten Abstand weis die Liebe
Die Erde mit dem Himmel, auszugleichen

(„Căci dragostea aruncă punte peste genunea dintre pămînt și cer" : *Die natürliche Tochter* (1808, IV, 2.)

Viața sentimentală exprimă pe Goethe în realitatea sa sufletească cea mai adîncă și în numeroasele faze ale devenirii sale. Accentul pasiunilor, care au dat adesea vieții sale dramatism, au fost totdeauna diferit, după fiecare femeie iubită : poetul a aflat în fiecare dragoste ceea ce pusese din propria sa ființă, în veșnică schimbare. Treptele devenirii sale vor fi însemnate de către una... sau mai multe din marile sale pasiuni — pe care le-a trăit, izolat sau simultan. Poetul a fost însuflețit în lungul întregii sale vieți de farmecul eternului feminin. Dragostea nu exprima, pentru el, numai una din numeroasele sale valențe de gînd, ci, împreună cu nevoia de cunoaștere, rațiunea sa adîncă de a fi. Vom afla, în aceste pasiuni, climatul din care s-au desprins deopotrivă operele sale, sentimentul naturii, puritatea contemplărilor, elanul către realitatea universală.

*
* *

În varietatea legăturilor sentimentale ale poetului, prilejuite deopotrivă de evoluția interioară, a vîrstelor trecînd de la adolescență la bătrînețe înaintată, ca și de complexiunea sufletească și condițiile familiale și sociale ale femeilor adorate, se poate totuși stabili o schemă generală a împlinirii — sau de cele mai multe ori a neîmplinirii acestor pasiuni : participarea sufletească totală a poetului la viața iubitei, prin *Einfühlung ;* integrarea imaginii femeii în contemplația naturii ; suferința în fața

dificultăților împlinirii dragostei, prin condiții exterioare sau gelozie; dramă, ajungînd adesea la naufragiu interior, din care Goethe se va salva printr-un proces de *Katharsis* într-o operă, ce-l va conduce la liberare și la împăcarea cu sine, prin nevoia de independență morală. Pasiunile urmate adesea de bruște despărțiri — mai mulți biografi vorbesc de „trădările" repetate ale poetului — aveau să alcătuiască însă, în același timp, prin evoluția sufletească a scriitorului, prin crize de *stirb und werde* și de elaborări de opere prilejuite de aceste iubiri, universalizarea spiritului său.

Anna Katharina Schönkopf (1765—1767) îi va revela deopotrivă „dragostea adevărată", sentimentul naturii (poemul *Die schöne Nacht),* suferințele geloziei, urmate de remușcări și abandon (expuse în pastorala *Die Laune des Verliebten);* Frederike Brion (1770), dragoste mărturisită printr-un alt ciclu de poeme în care, printre șăgălnicii *(Stirb der Fuchs, so gilt der Balg),* exaltarea prilejuită de ființa iubită cuprinde întreaga natură *(Mailied);* cu Charlotte Buff, cadrilul dragostei se complică, interesînd pe încrezătorul logodnic Kestner și, mai apoi, pe cocheta Maximiliana Brentanno, păzită de un soț mult mai puțin dispus a îngădui asemenea jocuri; furtuna sentimentală, conducînd la idei de sinucidere, va ajunge la sublimare în romanul *Werther,* în care se va integra și tragedia tînărului diplomat Jerusalem; ciclul poemelor consacrate unei alte pasiuni, Lili Schönemann, definește în poezia *Au Belinden,* identificarea iubitei cu lumea: *„Unde te afli, găsesc iubire și bunătate, unde te afli, întîlnesc Natura!"*: pasiunea pentru Doamna Charlotte von Stein avea să se petreacă într-un alt climat, ca și dragostea, legitimată prin căsătorie, după optsprezece ani de conviețuire, pentru Christiane Vulpius; exaltarea urmată de renunțare pentru Minna Herzlieb (1807) — model al Ottiliei din romanul *Afinitățile elective* — se va exprima printr-un ciclu de sonete, după cum iubirea de amurg pentru Marianna von Willemer își va afla corespondență în *West-östlicher Divan.*

La rîndu-i, pasiunea încercată la 73 de ani, pentru tînăra de 17 ani, Ulrike von Levetzow (1823), pe care,

trecînd peste stridența și incongruitatea situației, a cerut-o în căsătorie, asociind în această hotărîre și pe prietenul său, ducele Karl August — a prilejuit accentul grav al *Elegiei de la Marienbad*. (Dar și în această împrejurare — în care anume biografi nu s-au putut opri de a nu aprecia comportarea lui Goethe ca ridiculă, sau ca fiind o mărturie de senilitate — nu putem judeca cu ușurință. Nu vrem, fără îndoială, să justificăm, ci numai să înțelegem. Vitalitatea și vigoarea corporală și sufletească a lui Goethe nu trebuie să fie judecate după media oamenilor. La 73 de ani, Goethe era un om tînăr. Cei ce au avut prilejul de a se opri îndelung în fața măștii mortuare a lui Goethe, de la Weimar — care, în ceea ce mă privește, m-a ținttuit fermecat, timp de o oră — nu poate socoti pe Goethe, cu aproape nouă ani mai de vreme, ca fiind bătrîn. Dealtminteri, simplul fapt că ducele Karl August și-a îmbrăcat hainele de gală și și-a împodobit pieptul cu toate ordinele pentru a cere doamnei Levetzow, pentru Goethe, mîna tinerei de șaptesprezece ani, este o dovadă că poetul avea o tinerețe de corp și de suflet care singură explică accentele sfîșietoare ale *Elegiei de la Marienbad*, scrisă în urma refuzului primit. Un om care la această vîrstă suferă ca un adolescent și care se îmbolnăvește de durere nu poate fi socotit ridicul. Și mai este încă un fapt, pe care îl socotim hotărîtor : nu cunoaștem în adîncime raporturile dintre cei doi îndrăgostiți. Goethe nu s-a putut iluziona cu naivitate pentru a cere pe Ulrike în căsătorie. Goethe a fost iubit, la rîndu-i, de tînăra fată. Faptul că Ulrike Levetzow a murit în 1899, necăsătorită, în vîrstă de nouăzeci și cinci de ani, poate reprezenta o dovadă. Unui Goethe nu i se poate da un succesor.)

Aceste dezlănțuiri pasionale, urmate adesea de adînci depresiuni morale și adevărate boli fizice, au contopit în aceeași trăire drama interioară a poetului, participarea la viața femeilor iubite, bucuria existenței în contemplarea frumuseții, identificarea propriei ființe și a femeii iubite în simțămîntul panteist al Naturii, nevoia

purității și a depășirii de sine, a elanului către ceruri, exprimate în versurile finale ale celui de al doilea Faust :

Das ewig weibliche
Ziet uns hinan.

(Eternul feminin ne ridică spre ceruri.)

*
* *

Vorbind despre universalitatea lui Goethe, înțelegem să dăm termenului sensul său exact, de caracter exemplar al individualității biologice a omului, de personalitate spirituală ajunsă la împlinire, capabilă să îmbrățișeze într-o sinteză cuprinzătoare cele două domenii ale realității, pe care veacul nostru le-a redus la vocabulele : Natură și Cultură.

Vom observa, pentru a începe cu datele originare, că spre deosebire de oamenii care se opresc în evoluția vieții lor la o anume etapă, neputînd ajunge la maturitate spirituală, sau născîndu-se bătrîni, Goethe a parcurs vîrstele biologice ale vieții, trăindu-le cu intensitate toate etapele : candoarea copilăriei, crizele adolescenței, pasiunea furtunoasă a primei tinereți, echilibrul maturității, ajungînd, după îndelungi șovăiri, la înțelepciunea bătrîneții. Fazele au fost bine caracterizate, însemnate prin sigiliul indelebil al unei mari vigori corporale și puteri de renaștere morală, separate fiind prin crize de conștiință răscolitoare. Fără a fi o ființă intactă, sub raport fizic, Goethe a avut robustețe de corp, simțire și gînd.

Fazele biologice au coexistat cu trepte spirituale tot atît de bine definite : climatul basmului infantil evoluează către criza adolescentă, a versului anacreontic și a stilului rococo, coexistente sau urmate de revolta titanică, de efervescența sentimentală a primei tinereți, a expansiunii de *Sturm und Drang,* după care apele se potolesc în îndeletniciri de ordin practic — administrativ și social, ce aveau să-l conducă la o perioadă clasică și mai apoi „olimpiană", prelungită pînă la echilibrul

moral al bătrîneții. Ce perindare de orizonturi și stiluri interioare în această evoluție — care ar putea rezuma devenirea Omului, ca atare, și progresia culturală a omenirii, trecînd de la mitologie și lirismul expansiunii romantice, la echilibrul clasic și marea sinteză a gîndului, exprimată prin *West-östlicher Divan*, *Wilhelm Meister* și *Faust*!

În lungul acestui itinerar de metamorfoze interioare, în care omul se primenește fără încetare, rămîne constantă, adevărată invariantă lăuntrică, neliniștea structurală a unei ființe în căutare permanentă de sine, dar și de veșnică depășire a propriei ființe; este ceea ce va explica varietatea reîmprospătată a tonalității afective, a temelor și preocupărilor literare și științifice ale lui Goethe. Depășind diversitatea lirismului hugolian, rostit pe „întreaga liră", scrisul lui Goethe a cunoscut toate acordurile: suferința wertheriană, ajungînd la pulverizarea ființei în moarte, nu înlătura accentul revoltei prometeice; bucuria dionisiacă și cîntecul de petrecere *(Gesellige Lieder)* sînt urmate de ciclul reculegerii grave din *Gott und Welt;* idila, balada, egloga și satira, trăsătura de umor *(der Grosskopht,* 1792) merg paralel cu poezia gnomică și xeniile; *Elegiile romane* și *Reineke Fuchs,* așadar contemplația exaltată și expresia truculenței populare se desfășoară paralel; poezia erotică și epigramică sînt diversificate prin respirația homerică din *Hermann und Dorothea.*

Poezia lui Goethe cunoaște toate nuanțele și toate ritmurile, culminînd în jocurile de cuvinte, în fanteziile verbale și simbolurile neguroase din cele două sabbaturi walpurgice, în *Faust.* Drama cavalerească medievală este completată cu versurile de inspirație chineză, europeană antică sau persană; expresia suferinței de adîncime din *Tasso* sau *Iphigenia* nu împiedică pe poet să strecoare versuri pornografice în *Elegiile romane,* sau chiar obscene *(Faust,* versul 4136 ș.u.).

Confesiune directă sau acoperită, simbolică, a unui spirit care a cunoscut toate expansiunile și toate căderile, suferind în dragoste și pătimind în remușcări *(Clavigo, Stella),* mistuit de drama cunoașterii *(Faust),* a năzuinței

de a se dărui oamenilor prin activitate practică *(Wilhelm Maister, Faust,* II, opera lui Goethe cuprinde în varietatea formelor sale de expresie — operă lirică și dramatică, roman și nuvelă, maxime și reflexii, critică literară și artistică, memorii și corespondență, operă științifică, desene — expresia integrală a sufletului uman, individual și colectiv. În adevăr, după cum a mărturisit în ultima pagină a *Convorbirilor* sale cu Eckermann (17 februar 1832), opera sa este mărturia unei vieți colective : *„Operele mele nu sînt rodul propriei mele înțelepciuni, ci a cîtorva mii de persoane și împrejurări din afară de mine, care mi-au oferit substanța acestora. Am întîlnit nebuni și înțelepți, minți lucide sau mărginite, copii, tineri și bătrîni ; toți aceștia mi-au dezvăluit ceea ce au simțit, ce au gîndit, cum au trăit și lucrat și ce experiențe au cules în lungul vieții ; nu am avut altceva de făcut decît să recoltez ceea ce alții au semănat pentru mine.“*

Era firesc ca Goethe să se oprească asupra eposului popular în care a văzut expresia unei atitudini satirice colective, privitoare la așezarea feudală a evului mediu. *Reineke Fuchs* (1794), tradus într-o savuroasă limbă românească de G. Murnu, sub titlul *Vulpan-Vulpoiul,* a reținut pe Goethe timp de trei luni. Răspîndit pe o vastă arie europeană, Lorena, Țările de Jos, Germania, începînd cu secolul 7, eposul narînd vicleniile vulpoiului își avea origini depărtate în povestiri antice. În cursul secolelor, s-au succedat numeroase versiuni, în diferite limbi : *Roman de Renart* (sec. XII—XIII), vd. studiile consacrate asupra originilor operei de Gaston Paris sau Sudra, *Reynke de Vos* (1498, Lübeck).

În fapt, epopeea, animală reprezintă simbolic societatea feudală și îndreaptă o satiră acerbă la adresa curților princiare și a clerului catolic, vădind observația acută a obiceiurilor și caracterelor. Goethe a fost sedus încă din adolescență de autenticitatea acestei lucrări populare, pe care a numit-o „biblie laică“ *(eine unheilige Weltbibel)* și a transpus-o în versuri albe, după traducerea în proză a lui Gottsched (1752), mărginindu-se a intercala două pasaje, în al optulea cîntec.

Hermann und Dorothea (publicată în 1798), socotită de unii istorici literari ca opera reprezentativă a clasicismului german, a fost inspirată de lectura lui Homer și J. H. Voss, traducătorul epopeilor homerice și autorul idilei *Luise*, care a avut un răsunet puternic în literatura epocii și pe care Goethe o prețuia cu deosebire. Elaborarea acestei ultime lucrări nu comportă sublimări și elaborare savantă. Goethe își propune să se mențină la simplitate și adevăr ; se va strădui astfel să răsfrîngă în scrierea sa întîmplări cotidiene și sentimente autentice, necontrafăcute, elementare, evocînd viața de familie sănătoasă, întemeiată pe tradiție. Climatul sufletesc general în care se afla Goethe în această epocă, definit prin lecturile amintite, a dobîndit cristalizare prin aflarea unui fapt divers, citit într-o publicație, cu doi ani mai înainte. Fabulația lucrării *Hermann und Dorothea* prindea contur. Etapele elaborării și ale redactării se pot reconstitui cu ușurință : încă din luna iulie 1796, Goethe îi scrie lui Schiller că are *„eine burgherliche Idylle im Sinn"* ; în luna septembrie scrie în opt zile trei cînturi din lucrare, în ritm zilnic de o sută cincizeci de hexametri. În luna martie 1796, lucrarea este terminată.

Participarea la viața socială și nevoia de a răsfrînge această viață în operă, alături de propriul univers interior, îi apare ca o nevoie spirituală : *„Individul nu-și* este îndestulător sieși ; societatea rămîne nevoia esențială a oricărui om de merit" va mărturisi mai tîrziu scriitorul.

Goethe ajunge la universalitate, prin această analiză adîncită, permanentă, a personalității individuale și colective, pe care le răsfrînge sub diferite forme : ficțiune literară, jurnal intim, autobiografie, corespondență. A fost, de bună seamă, ființa umană care s-a scrutat pe sine cu cea mai mare exactitate, în lungul anilor. Se poate spune că omenirea se află, în privința sa, în fața celui mai veridic și mai complet document al sufletului uman. *„Particularitatea lui Goethe,* observă Herman Grimm, în importanta biografie consacrată poetului, *a fost de a informa în permanență asupra actelor și gîndurilor sale" (...) „Goethe a fost cel mai mare geniu al in-*

formației (Reporter-Genie); instrumentele sale de lucru au fost condeiul și hîrtia". Ajunge astfel la general-omenesc prin adîncirea propriei realități, pe care a știut să o raporteze în permanență la valorile culturale universale. Chiar poezia lirică, în care Goethe și-a mărturisit numeroasele sale drame și bucurii sentimentale, a fost socotită de poet, sub influența lui Herder, ca avînd un subiect colectiv : ...„*arta poetică (fiind) un dar al lumii și al vieții populare și nu o calitate personală a cîtorva oameni cultivați și de rafinament intelectual*".

Biografia sa intelectuală se poate rezuma astfel la îmbogățirea treptată a spiritului său cu toate valorile culturale, antice și moderne, aparținînd tuturor popoarelor. Numai prin această apropiere a valorilor universale, Goethe a putut ajunge la sinteza de valori reprezentată de opera sa și, prin aceasta, la universalitatea care presupune în esență armonie și participare a omului la lume, inserare a vieții personale în valorile culturii, socotite în integralitatea lor și nu în fațetele, arbitrar desprinse de oameni, în arte și preocupări științifice speciale. Pentru Goethe, desprinderea artei de viață, a culturii de natură, a științei de artă, sau a diferitelor arte unele de altele, era convențională ; filosofia și știința nu erau decît metode de adîncire a aceleiași realități obiective : artele, în varietatea lor de tehnici, nu alcătuiau decît mijloace de expresie a aceluiași suflet uman, aflat în fața realităților naturale. Științele naturale nu erau pentru el despărțite prin compartimentări : anatomia umană și botanica, zoologia și geologia, optica și anatomia comparată, mineralogia și osteologia i-au reținut îndelung spiritul de cercetare, conducîndu-l la o viziune cosmologică generală.

Istoria culturală a omenirii nu-i apărea, la rîndu-i, separată prin perioade și stiluri de gîndire. Pentru Goethe, antichitatea și epoca modernă își răspundeau în aceeași armonie de sinteză. *Faust*, II răsfrîngea cu limpezime acest gînd, în unirea dintre Faust, reprezentant al timpurilor noi, și a *Elenei*, ideal al Frumuseții grecești. Rodul acestei uniri simbolice va fi Euphorion.

Gînditorul care a aruncat punți de unire între epocile culturale ale omenirii a îmbinat în opera sa poetică și mai cu deosebire în *Faust II*, varietatea tuturor artelor, tinzînd către un *Gesamtkunstwerk*, înfăptuit mai apoi de Richard Wagner : în această lucrare, cuvîntul cucerește prin vrajă sonoră, iar verbul devine arpegiu ; imaginea poetică evocă simboluri primordiale, rod al anxietății de început a umanității și al dramelor intelectuale ale cunoașterii ; poezia se îngemănează muzicii și evocă un balet aerian, rînd pe rînd fermecător, grotesc și fantastic, — *Nunta de argint a Titaniei și a lui Oberon (Faust*, I, 21) sau *Noaptea Walpurgiei clasice (Faust II*, actul II, 3) alcătuiesc, prin inventivitatea creației verbale, muzicalitatea capricioasă și veșnic schimbătoare a ritmurilor, fantezie jucăușă, trăsătură parodică și țesătură densă a evocărilor, textul unei opere fabuloase, care, pentru a putea fi împlinită în toată bogăția ei de implicații, ar comporta o transpunere folosind bogăția tuturor tehnicilor artistice.

Visul unei nopți de vară și-a putut afla o împlinire în viziunea înregistrată prin mijlocirea peliculei, folosind muzica lui Mendelsohn-Bartholdy și imaginea unui regizor de mare factură, ca Reinhardt. Transpunerea lui *Faust* ar comporta însă o tehnică mult mai complexă aparținînd viitorului, adică tehnicilor încă în gestație, ale înregistrărilor cinematice în relief, pe vaste ecrane proiectate în spațiu, care singure ar putea urmări evoluția scenelor acestei feerii cosmice, în același timp expresie a suferințelor și dramei umane. Regizorul genial al viitorului, conducînd mersul sinuos al acțiunii, va trebui să fie asistat de numeroși directori de scenă, ce vor „lucra" în parte fiecare din scenele acestei „opere de artă totale" ; armonia muzicală a unui singur compozitor nu va putea în nici un caz ține pasul bogățiilor poetice ale libretului ; ritmul mozartian va trebui urmat sau împletit orgilor hendeliene, rigorii muzicii lui Bach, suferinței beethoveniene, elanului weberian sau învolburării muzicii lui Berlioz, alternînd cu ritmurile de sortilegiu ale lui Gustav Mahler și ale muzicii actuale, înfăptuite cu ajutorul computerelor ; imaginile și colo-

ritul acestei opere simbolice nu vor putea fi, la rîndu-le, evocate decît tot prin opere artistice colective, îmbinînd fragmente din picturile lui H. Bosch și Bruegel, Michelangelo și Goya, Gustave Moreau, Picasso, Salvador Dali sau Delvaux — cărora li s-ar putea adăuga cîteva din turburătoarele schițe și desene în culori datorite lui Goethe însuși (vd. 24 din aceste lucrări în *Handzeichnungen von Goethe,* Im Insel Verlag zu Leipzig, 1940, Insel-Bücherei, No. 555); armoniile plastice amintind statuarul și arhitectoniile grecești, extrem-orientale, precolumbiene sau negre, vor putea alcătui cadrul în care se va desfășura, într-o nouă viziune, coregrafia unui Diaghilev sau feeria vălurilor și jocurilor de lumină a unei Fuller-Loie: universalității textului urmează să-i corespundă o expresie artistică împlinită prin elaborarea a numeroase opere reprezentative ale tuturor artelor.

*

* *

Universalității spiritului și operei înfățișate prin sinteza tuturor științelor și artelor timpului său într-o viziune generală, îi corespunde o metodă a cunoașterii adaptată: reducerea varietății fenomenelor lumii la realități-tip. Poetul se vădește a fi, în această privință, tributar concepției platoniciene a Ideilor. Multiplicitatea fenomenală este astfel redusă la epură. Varietatea caracterelor umane se exprimă prin persoane tipice, realitățile lumii și valorile sufletești devin simboluri cuprinzătoare, descrierile depășesc circumstanțierea și condiționările de spațiu și timp.

Comentatorii au arătat cum personajele din al doilea *Faust* reprezintă idei abstracte, tipuri sau sensibilizări alegorice. Împăratul, Cancelarul sau Curtenii înfățișează categorii generale, impunînd caractere universale, după cum personajele alegorice populînd întinderea scenelor sînt lipsite de corporalitate și semnifică idei, entități, ca personajele din ultimele scene ale actului V, din

Faust II. Tipizarea personajelor se vădește, dealtminteri, în toate operele goetheene. Individualul merge paralel cu modelul. Wilhelm Meister, Ottilia din *Wahlverwandschaften*, Hermann, Dorothea, Goetz, Werter, Omul faustic, eroul, titanul, famulus-ul, spiritul demoniac, înfățișează aceeași tendință generală către personalități tipice.

Universalizării prin tipizare și decantare în elaborări simbolice îi corespunde impermanența, depășirea condițiilor temporale, ale diferențelor dintre epocile istorice evocate. Antichitatea și epoca modernă, Faust și Elena, Thales și alchimiștii medievali coexistă. Homunculus, anticipare a viitorului, suprimă secolele ; simetria greacă este împletită mascaradei medievale ; filosofii ionieni întîlnesc căutările lui Paracelsus ; multiplicitatea corpurilor universului se rezolvă în cele patru elemente fundamentale ale lui Empedocle, cărora făpturile mitologice îi intonează împreună cu Thales și Homunculus, un imn :

„Slăvit fie văzduhul cu blînde legănări ! Slăvită fie taina chtonicilor hrube !
Slavă, slavă pretutindeni, celor patru elemente !"

* * *

Imersiunea pînă la aceste realități primordiale nu suprimă însă, în opera lui Goethe, imediatul și relieful lucrurilor. Goethe s-a bucurat de feeria multiplă a lumii și vieții. Poezia sa lirică a exprimat această adeziune la concret și individual. Dincolo însă de fapte și indivizi, gînditorul a știut să surprindă esențe și realități tipice. Observația, valabilă pentru universul neanimat, își are validitate și pentru realitățile omenești. Alături de individual, de oameni și împrejurări concrete *(Hermann und Dorothea,* de pildă), Goethe a desprins generalitatea condiției umane, simbolizînd-o rînd pe rînd în figurile alegorice ale Sărăciei, Datoriei, Grijii, Nevoii,

Morții, ca și ale năzuințelor și dramelor specifice vieții umane, ale fericirii, greșelii, răscumpărării, ispășirii, sau, pentru a ajunge la datele permanente ale vieții spirituale, la problemele privind libertatea, binele și răul, ordinea, frumusețea, armonia, îndoiala, eroarea, taina, sfîrșind cu raporturile dintre om și natură, dintre om și societate, care domină destinul individual și colectiv al umanității, prin muncă și binefacere față de seamăn.

Opera lui Goethe îngemănează astfel expunerea directă a concretului cu evocarea datelor esențiale ale vieții omenești. *Faust*, pentru a ne limita la această operă, are o semnificație simbolică, înfățișînd drama condiției omului de totdeauna și de pretutindeni, a omului frămîntat de neliniștea cunoașterii, însuflețit de nevoia frumuseții și a muncii practice. Succesiunea experiențelor umane din această operă, prin raporturile cu tîlc permanent dintre om și oameni, ajungînd la încheierea activității tehnicianului colonizator și binefăcător al oamenilor, după cum Wilhelm Meister își încheia itinerarul vieții prin activitate medicală, reprezintă, în linii mari, o imagine a vieții culturale a umanității, începînd cu îndeletniciri magice și sfîrșind printr-o înțelepciune ce cuprinde în sine îndestularea spirituală a omului prin știință, artă, contemplare a frumuseții, ca și prin tehnică utilă comunității.

* * *

Reducerii la tip și sublimării pînă la simboluri cuprinzătoare a valorilor culturale și spiritului uman, din operele literare, îi corespunde, în cercetarea științifică a lui Goethe, o năzuință tot atît de afirmată, prin desprinderea din multiplicitatea realităților naturale a unor „fenomene originare", *Urphänomenen*.

Înfățișările variate ale lumii purcedeau, pentru Goethe, din forme primordiale, tipice. Obîrșia platoniciană a acestei călăuziri este limpede. Nu ne aflăm în fața unei simple actualizări a teoriei Ideilor, ce avea să rămînă un simplu concept filosofic. Prin observație și în-

țelegere evoluționistă a faptelor naturale, Goethe avea să ajungă la o formulare modernă a teoriei. Va desprinde, astfel, în fiecare disciplină științifică, forme de început : o plantă originară *(Urpflanze)* în botanică, un animal originar *(Urtier)*, un minereu originar, o culoare originară.

Planta era, pentru Goethe, în integralitatea ei, un rezultat al unei *frunze originare (Urblatt)*, noțiune care avea să dăinuie sub altă denumire, pînă în prezent. Activitatea științifică a lui Goethe nu avea să se mărginească la erudiție, ci avea să îmbrățișeze întreaga realitate, într-o vastă concepție cosmologică, ce ni se pare anticipatoare pentru timpul nostru.

Odată cu desprinderea din studiul naturii a formelor originare, Goethe a subliniat însemnătatea evoluției ființelor, stăruind asupra importanței embriologiei. De bună seamă, anume cercetări ale sale, pe care le socotea fundamentale — teoria culorilor, de pildă, — sînt în prezent uitate. Faptul are însă o însemnătate secundară. Rămîne spiritul cercetării sale, întemeiat pe observație și experiment, rămîne năzuința cuprinderii universaliste a spiritului său, care s-a putut înșela uneori. Dar, pentru un asemenea spirit, însăși eroarea este fecundă. Mai mult, este, în înțelegerea poetului, inerentă ființei umane : „*Eroarea nu ne părăsește niciodată ; eroarea ne incită nevoia din ce în ce mai vie a spiritului, în străduința de a-l înălța încet spre adevăr*". Dealtminteri, observă Goethe în ale sale *Maxime și Reflexii* (III) : „*Eroarea este mult mai ușor de recunoscut, decît adevărul de aflat ; prima se află la suprafața (lucrurilor) ; din această cauză o putem înlătura cu ușurință ; al doilea se află în adîncimea (realității) ; a-l căuta, nu este dat fiecărui om.*"

În această căutare, Goethe a avut o călăuză esențială : cuprinderea întregului, a universalului *(Wer das höchste will, muss das Ganze wollen)*. Călăuzirea avea să-l conducă la o viziune filosofică panteistă. În această privință, adevăratul învățător al lui Goethe a fost Spinoza *(Deus sive Natura)*. Nu a fost însă o înrîurire exclusivă. Cosmologia stoică l-a influențat de asemenea.

În primul dintre poemele sale, *Proemion*, din ciclul intitulat *Gott und Welt*, în care Goethe și-a expus a sa *Weltanschauung*, citează, în a treia strofă textual — deși fără referință — pe Klanthes. Dar spiritul de sinteză avea să se vădească și mai lămurit în al doilea poem al ciclului, *Weltseele*, în care Ernst Robert Curtius deosebește ecourile directe ale mai multor filosofii : *„descoperim aci*, notează criticul, *hilozeismul ionian, sufletul platonician al lumii, entelechia lui Aristotel, natura naturans și natura naturata a lui Spinoza, doctrina monadelor a lui Leibniz, filosofia naturii a lui Schelling, toate aceste elemente atît de disparate fiind legate și menținute prin ideea metamorfozei"* (...criticul uită, de bună seamă, să adauge faptul că însuși titlul poemului reprezintă o noțiune a filosofiei stoice, care a influențat puternic pe Goethe).

Năzuind către cuprinderea universalității, Goethe a absorbit în concepțiile lui filosofice numeroase filoane străine. Cititorul versurilor sau maximelor sale va putea stabili cu ușurință izvoarele de referință. Am arătat cu cîțiva ani în urmă, în lucrarea noastră *Poezia, mod de existență*, că poemul *Parabase*, unind noțiuni antitetice în aceeași viziune, răspunde unei înțelegeri cosmologice foarte generale, întîlnită în diferite concepții religioase ale antichității : finalul poemului, *„Zum Erstaunen bin ich da"* nu este, la rîndu-i, decît o reluare a mirării platoniciene și aristoteliciene, idee asupra căreia revine, dealtminteri, în mai multe rînduri *(„piscul la care poate ajunge omul este mirarea")*.

De altă parte, izvoarele biblice nu sînt rare : În prima cugetare din *Sprüche in Prosa (Maximen und Reflexionen)* aflăm de pildă reflexia : *„Gîndurile înțelepte au mai fost gîndite ; trebuie numai să ne străduim a le regîndi"* ; cititorul va recunoaște cu ușurință aci înțelepciunea lui Solomon : *Nil nove sub sole.*

În altă reflexie din același loc : *„Lumea rațională poate fi înțeleasă ca un imens individ nemuritor, care dobîndește cu efort Necesitatea, devenind, prin aceasta, stăpîn chiar pe întîmplări"* ; cititorul va afla, în prima parte a acestei cugetări, un ecou din Prefața la *Tratatul*

asupra vidului de Blaise Pascal"... *succesiunea oamenilor în lungul secolelor trebuie să fie socotită ca un acelaşi om care dăinuie în permanenţă şi care învaţă fără încetare*", al doilea membru al frazei răsfrîngînd o sinteză a noţiunilor de necesitate şi hazard.

Vom recunoaşte, de asemenea, într-un alt fragment: „*...într-adevăr, totul în lume este schimbare, însă înapoia schimbării se află o permanenţă*", o împăcare a concepţiilor antagonice ale lui Heraclit şi Zenon.

Astfel, în închegarea viziunii sale de totalitate asupra lumii, a unui univers, armonios, Goethe a folosit datele cele mai disparate, culese din toate zonele şi perioadele culturilor. Nu a fost însă, prin aceasta, un spirit eclectic, în sensul pejorativ al cuvîntului. Toate aceste date, culese din toate orizonturile şi împrăştiate, de asemenea, către toate zările, au fost organizate într-o viziune personală, bine articulată, care s-a construit pe încetul, încă de la vîrsta de şase ani, cînd Goethe a vădit primele reflexii personale asupra lumii şi destinului uman.

Goethe nu era, în fapt, un spirit esenţial receptiv. El respingea uneori cu hotărîre anume teorii ştiinţifice şi poziţii teoretice notorii. Sînt, în această privinţă, exemplele concepţiilor „vulcaniste" ale epocii, combătute cu vigoare în scrieri ştiinţifice şi amintite în *Faust* II, sau teoriile newtoniene, în cercetările optice.

*

* *

Cercul se închide, aşadar, asupra lui însuşi. Plecat de la năzuinţa cuprinderii unităţii întregului, Goethe a ajuns, după ocolul întregii culturi umane, la o viziune universală, prin gîndire personală, îmbogăţită cu toate aluviunile datelor ştiinţifice.

Din înălţimea acestei perspective, Goethe ajunge la suprema înţelepciune:

— lumea va fi cuprinsă de el în integralitatea ei,

aflată în permanentă evoluție, gînd exprimat în finalul poemului *Eins und Alles*:

...căci totul trebuie să se prăbușească în neant.
Dacă vrea să continuie a dăinui în Ființă.

— Timpul devine, în concepția lui Goethe, permanență:

„Trecutul dăinuie fără încetare, viitorul se înfăptuiește dinainte, iar clipa devine eternitate (Vermächtnis);

— iar viața, supremul bun, trebuie acceptată ca atare, înțelegere anticipînd asupra noțiunii nietzscheene, de *amor fati*:

Oricum ar fi viața, este bună.

...Sînt, în credința noastră, marile coordonate la care Goethe raportează destinul individual și colectiv al omenirii, ca și împlinirea culturilor, pe care opera sa le amănunțește.

*

* *

Orice personalitate este rodul unei întîlniri dintre un mănunchi de virtualități avînd o configurație unică și anume condiționări de creștere, reprezentate prin împrejurări, oameni și ambianțe culturale specifice.

Fiecare om înfățișează o sferă de influențe singulare ce se încrucișează în focarul interiorității proprii, în care germinează o nouă ființă spirituală; aceasta are un indice propriu de refracție a luminilor venite din afară, iradiind în același timp o căldură proprie.

Mărimea acestei sfere și puterea de iradiere a acestei interiorități variază în limite nesfîrșite după fiecare individ; sînt vieți închircite, prin sărăcie a substanței germinale și puținătate a condițiilor culturale din afară, și sînt personalități puternice, prin bogăție nativă și mulțimea întîlnirilor culturale.

Viața lui Goethe ilustrează cea mai semnificativă și mai priincioasă armonie dintre un adînc personal și un întreg de condiții culturale, prilejuind poate edificarea celei mai cuprinzătoare personalități pe care o cunoaște istoria culturilor : întinderea cuprinderii sale spirituale îl situează alături de Aristotel și Leonardo, iar sfera activității sale de gîndire îl îndepărtează de ființele umane anonime, banale și improductive, definindu-i unicitatea, deopotrivă prin universalitatea influențelor culturale absorbite în formația sa mentală, ca și prin întinderea activității sale creatoare.

Personalitatea lui Goethe, adîncită prin numeroase crize de conștiință, a cunoscut înălțarea pe treptele devenirii către echilibru, înțelepciune și seninătate, înfățișînd armonizarea dintre vehemențele temperamentale proprii și mistuitoarele curiozități intelectuale, dintre legile naturale și valorile culturale ale întregii umanități.

Opera lui Goethe deschide perspective către valorile eterne ale umanității : înfățișează dramele cunoașterii, ale dragostei, binelui și răului, renunțării și echilibrului etic ; pune în discuție poziția omului în lume, viață și cultură ; dezvăluie sensul destinului individual și al întregii umanități.

Apropierea de personalitatea și opera lui Goethe reprezintă, pentru fiecare om de cultură, o confruntare, pe care o socotim obligatorie.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY

Portretul psihologic static, sau mai desluşit spus, ticul didactic moştenit de la literatura clasică, al reducerii modului de a fi şi de a gîndi al unei personalităţi, într-o încercare de cuprindere totală a existenţei acesteia, este curent în definirea personajelor ce populează romanele şi piesele de teatru, în conturarea fizionomiei unui autor de către criticul literar actual şi chiar în studiul psihognostic, cu năzuinţi ştiinţifice. Se anulează, astfel, împlinirea treptată a unei fiinţe, în lungul unei evoluţii interioare, ca şi maturizarea sa progresivă, din ţesătura densă de relaţii întreţinute cu ceilalţi oameni şi cu mediul social al timpului. Omul care devine este, în acest mod, redus, prin simplificare, la o schemă. Adevărul său sufletesc este mutilat, contras la profil liniar.

Mai mult decît la oricare alt om de bogată viaţă lăuntrică, portretul moral definit prin coordonate rămase imuabile în lungul existenţei, atribuit fiind lui Johann Wolfgang Goethe, este neadaptat. Dincolo de evoluţia firească a vîrstelor, existenţa poetului a fost o permanentă creştere, prin numeroase crize de conştiinţă, mărturii ale unei neistovite efervescenţe native. Poetul, care rostise, în a doua jumătate a vieţii, cuvîntul revelator, *ştirb und werde*, prăbuşeşte-te şi reînvie, nu poate fi

redus la formulă. Închistarea îi era structural străină. Omul s-a construit din neliniști de cunoaștere și contradicții, din nevoia depășirii de sine. Reducerea la unitate și stereotipii dovedește, din partea psihologului, îngustime de orizont, neînțelegere. Personalitatea lui Goethe înseamnă, în esență, multiplicare, parcurgere neîncetată de noi tărîmuri de cunoaștere și înfăptuiri. Repetiția și formula nu vor putea niciodată cuprinde vitalitatea explozivă a creației sale tumultuoase, ce s-a străduit, totuși, să ajungă la statuia „olimpiană". Opera îi măsoară această neîncetată variație a diagramei lăuntrice, de la lirismul juvenil facil, la echilibrul senin din *Hermann și Dorothea*, de la cercetarea mineralogistului, botanistului sau entomologului la perspectiva sferelor extramundane din ciclul de poeme *Welt und Seele*, cuprinzînd deopotrivă lumea concretă și suprasensibilul și integrînd destinul uman în orbitele universale. Cititorul care i-a parcurs, cel puțin în parte, scrierile și a putut urmări cîte ceva din imensa bibliografie ce i-a fost consacrată se poate întreba : se află oare în această operă vreun tărîm al lumii și vreo adîncime a sufletului omenesc care să nu fi fost răscolite — și mai exact spus : adîncite — de spiritul său ?

Ce înmărmuritoare diversitate în această perindare de orizonturi, evocate în contururi clare sau numai sugerate de scrisul său multiform, înmlădiind toate valențele, de la stilul expozitiv, subordonat observației faptelor, dar ajungînd la formulări de cuprinderi generale, în studiile sale de morfologie. *Formația și reorganizarea formelor organice* (1807, 1817) sau în *Metamorfozele plantelor* (1790), pînă la jocul aerian al muzicii silabice din al doilea *Faust*, dăltuirea *Sonetelor*, *Cuvintelor orfice ale începutului de lume*, tîlcul grav al cuvîntului din *Maxime* sau accentul sfîșietor al *Elegiei de la Marienbad !*

Polivalența expresiei este, în acest scris, subordonată multiplicității tărîmurilor de lume sau de fabulații imaginative, ajungînd la virtuozitate și divertisment, îmbinînd ironia și umorul, barocul și lirismul exaltat, vulgaritatea și fantasticul, alegoria și atmosfera „misterului"

medieval — totul decantat pînă la tilcuri simbolice. Opera sa de căpetenie este organizată, sub acest raport, prin ritmuri și climate sufletești contrastante. Drama cunoașterii, gravitatea meditației asupra sensului general al vieții umane individuale și colective sînt întrerupte de fantezii alchimice sau practici vrăjitorești *(Faust,* I : *Hexenkliche);* evadarea în fantezia liberă, dezlănțuită, a superstiției și miraculosului popular, sugerate cu accent parodic în atmosfere tulburi și învălmășag *(Faust,* I, *Walpurgienacht; Walpurginachttraum),* își află în tumultul mascaradei bufone și alerte o complinire *(Faust* II Act I, *Weitläufiger Saal),* pentru a culmina în *Noaptea Walpurgiei clasice (Faust,* II, *Act II)* în care fabulosul ajunge la o adevărată orgie imaginativă.

Nu aflăm însă numai varietatea fascinantă de ritm, tonalitate și tehnică a scrisului care descumpănește pe căutătorul ce ar năzui să reducă omul și opera la concept și epure bine conturate. Scrisul metaforic, folosind expresivitatea tuturor tropilor, alternanța dintre descrierea concretului și fluturarea aluzivă, inefabilă, a sugestiei ce depășește, învăluind ca un halo de revelații tainice, înțelesul logic al expresiei, mulțimea catacrezelor sau a cuvintelor aparent improprii, dar luminînd un peisaj sufletesc inedit, tranzițiile bruște ale mersului sinuos al gîndirii, adaptarea expresiei la înfățișările contrastante ale Naturii sau la tălmăcirile imprevizibile ale propriului suflet dau acestui stil prelungiri, iscînd dificultăți de interpretare.

Lumea, va scrie poetul încă de la începutul claviaturilor sale lirice, *este plină de contradicții: s-ar putea oare să nu le afli și în această carte?*

În apropierea de personalitatea lui Goethe și în încercarea conturării viziunii sale asupra lumii, cercetătorul va trebui să țină seamă, credem, de această primă categorie de coordonate.

* * *

Am stăruit îndelung, în cursul lucrărilor noastre de antropologie filosofică, asupra naturii antinomice a individualităților biologice ; studiul ne-a condus la o înțelegere generală a lumii vii, statornicind, ca un corolar, coexistența a numeroase polarități structurale ale personalității. Una dintre aceste caracteristici bio-psihologice, universală la individualitățile vii, este opoziția dintre variabilitatea în timp a organismelor, confirmată prin schimbarea fără încetare a ființei, care rămîne, totuși, în planul ei mare de structură, aceeași. Este antinomia dintre ființă și devenire.

Goethe, a cărui personalitate, deși de factură excepțională, poate fi socotită ca reprezentativă pentru modul de existență specific uman, va întruni în sine aceste opoziții coexistente. Repetatele primeniri sufletești ale poetului, numeroasele crize de conștiință — mărturie a fecundității sale creatoare, căci totul la Goethe se reduce la o inegalabilă putere de inventivitate și înnoire — coexistă cu anume invarianțe de ordin temperamental, psihologic și etic. Efervescent și neprevăzut în anume comportări, în hotăriri aparent nemotivate, Goethe a rămas totuși credincios, în linii mari, aceleiași atitudini etice în fața vieții, acelorași convingeri de ordin științific-cosmologic, în care a crezut cu fermitate și pe care le-a apărat, uneori vehement.

Coexistența dintre statornicia acestor coordonate morale și puterea de înnoire și metamorfoză a omului, rezumată, dealtminteri prin formula sa : *Dauer im Wechsel*, va trebui să alcătuiască, pentru cercetător, o a doua ordine de orientări, în metoda de cunoaștere a personalității și operei goetheene.

* * *

Permanențele sufletești afirmate de Goethe în lungul vieții, ca și neîncetata sa reînnoire spirituală exprimată în opere, își află obîrșia într-o structură de viață — am spune în prezent, într-o determinare genică, presimțită, dealtminteri, de poet (în poemul *Urworte. Orphisch.*: *„așa ești destinat să fii, nu poți fugi de tine!)* — avîndu-și corespondență în complexiunea sa corporală și în comportamentul său obișnuit. Ființă intactă, cu toate cele cîteva episoade morbide, firești la un om de mare longevitate, Goethe a fost un om de mare vigoare corporală și de echilibru nervos și endocrin. Vitalitatea sa, înviderată prin înfățișarea fizică exterioară, redată cu exactitate în numeroase desene, tablouri sau modelări plastice, s-a menținut pînă în bătrînețe. Eckermann i-a privit corpul gol, încremenit în moarte: „m-a uimit măreția desăvîrșită a membrelor; pieptul foarte puternic, larg și arcuit; brațele și coapsele pline și delicat muschiuloase: picioarele fine și de forma cea mai pură. În întregul corp, nici urmă de grăsime, scofîlcire sau decrepitudine senilă. Înaintea mea zăcea un corp omenesc de mare frumusețe. Delectarea pe care mi-a prilejuit-o această contemplare m-a făcut să uit pentru o clipă că spiritul nemuritor părăsise acest înveliș corporal.“[1])

Masca mortuară a lui Goethe, păstrată în muzeul din Weimar, pe care am examinat-o îndelung cu ochiul biotipologului, vădea aceeași frumusețe în armonie, același echilibru al formelor. Nu m-am putut sustrage impresiei că mă aflam în fața unui om, aflat la zenitul împlinirii sale biologice și sufletești.

Examenul morfologic, după cum am arătat în studiul nostru *Individualitate și Destin*, 1945, vol. II, p. 234:

[1] *Goethes Gespräche mit Eckermann*, Leipzig, Insel-Verlag, 1923, p. 648, (Citatele din lucrarea lui Eckermann se vor referi, în eseul nostru actual, la această ediție).

„dezvăluie forțele primordiale ale vieții individuale, de ordin ereditar și hormonal, generatoare ale formei, îngăduie definirea individualității pe plan biologic, cu ajutorul orientărilor date de Kretschmer și Pende; ne conduce, astfel, spre tendințele instinctuale fundamentale ale ființei."

Vom obține, în acest mod, recupînd datele morfologice atletice a lui Goethe, cu amănuntele biografice, comportamentul și preferințele sale obișnuite, indicații prețioase de ordin instinctiv, pe care le putem defini astfel, urmărind schema bio-psihognostică stabilită de noi, în lucrarea amintită *(op. cit.* vol. II, pp. 278 și urm.): o nutriție echilibrată, cu înclinări gastronomice, întreținînd robustețea corporală; instinct de agonisire, sub îndoita categorie de bunuri materiale și dobîndiri sufletești; nevoia afirmării de sine, voința puterii; receptivitate la recunoașterea deferentă, dar cumpănită și perspicace a propriei valori (socotim că scrisoarea lui Schiller din 23 august 1794, a alcătuit pentru Goethe o satisfacție pentru propria demnitate, care a contribuit hotărîtor la adîncirea unei prietenii); conștiința propriei excelențe, acceptînd firesc calificativul de geniu și avînd drept corolar condescendența față de admiratori, și opoziția adesea violentă, față de contestatari sau susținători ai unor opinii diferite de propriile lui convingeri (Newton), sau chiar față de simpla bănuială a unei întunecări a gloriei proprii; animadversiune și vindictă față de adversari, prin aluzii în operă la aceștia (referința tansparentă la Friedrich Nicolai, în *Faust*, I, *Walpurgisnacht)*, prin fantoșa denumită fantezist Proktophantasmist, sau a lui Lavater, sub forma unui cocor; reacția din tinerețe împotriva lui Wieland, etc.; sociabilitate, prin nevoia prezenței în jur a unor ascultători admirativi și a unei dominări prin activitate practică, administrativă, de pildă; imensă aptitudine de muncă și, mai ales, prevalența erotismului, sub numeroasele sale forme, alcătuind una din dominantele personalității sale.

Dacă forma exterioară a corpului îndreaptă luarea aminte a cercetătorului către forțele lăuntrice care l-au

C-da 5681 coala 11

plămădit, vădind intensitatea pulsiunilor instinctive și prevalența unora asupra altora, dinamica somatică revelează modalitatea reacțională a organismului, deci temperamentul, punînd în evidență potențialul energetic al corpului, *tempo* organic (lent, rapid, neregulat, etc.), eficiența instinctelor și determinarea lor către act, valoarea inhibiției, a controlului acțiunilor, tonalitatea organică generală și ecou emotiv (depresiune, euforie, plenitudine vitală etc.), semnificația gestului în activitățile zilnice sau împrejurări neprevăzute, conducînd la interpretarea socială a comportamentului *(id. op. cit.* p. 241 ș.u., cf. p. 279).

Din noua perspectivă, ființa lui Goethe își revelează numeroase alte valențe : vitalitatea unui corp, pentru care activitatea creatoare și practică alcătuia o nevoie organică de cheltuire a unui potențial biologic și psihologic. Omul era în neîncetată mișcare, în plimbări de-a lungul camerei, așa cum îl surprinde uneori condeiul lui Eckermann ; nu era totuși, acest dinamism, o agitație dezordonată, o trepidanță, și nici nevoia schimbării de loc în ritm uniform, ci o deplasare ritmată de tectonica gîndirii, de frămîntarea dinlăuntru ; schimbarea de orizont geografic, călătoriile își aveau, la rîndu-le, un corelat în năzuința primenirii orizontului mental ; îndemnurilor interioare către viața activă, le corespundea, însă, mulțimea stimulilor exteriori, a prilejurilor iscate de o existență intim inserată vieții sociale, la care iritabilitatea nativă, iuțeala de reacție a omului își dădeau măsura într-o activitate desfășurată, în fapt, în ritm și intensitate neregulate, după împrejurări și dispoziții, dar prelungită în lungul vieții.

Goethe a fost o ființă frămîntată de gînduri, de mișcări emotive puternice, care-l conduceau adesea la grave impase, din care nu afla ieșire, decît prin procesele cathartice ale înfăptuirii artistice. *(Werther, Faust, Elegia de la Marienbad).* „Pot spune, afirmă Goethe, la 15 februarie 1824 (Eckermann, *op. cit.*, p. 94) că în șaptezeci și cinci de ani, nu am avut patru săptămîni de mulțumire tihnită (Behagen)." Creierul omului era în permanență obsedat de anume preocupări : emotivitatea sa se mani-

festa impetuos, uneori în crize explozive, alteori în stări de climat interior constant, cu lente și îndelungi incubații (pasiunea pentru Doamna Stein), alteori labilă, inconstantă, versatilă, cunoscînd expansiunea euforică (poemele juvenile, *Mailied*, de pildă, — *Wie herrlich leuchtet mir die Natur...*) și căderi melancolice (poemul *Wehmut*, pentru a ne mărgini la ale sale *Lieder*), care înfățișează credincios graficul unei sensibilități vibratile, veșnic disponibile, reacționînd la cele mai neînsemnate adieri ale lumii, sau ale propriului tremur al busolei lăuntrice.

În contrast cu acul diagramei, în veșnică deplasare, va trebui să notăm însă invarianța sentimentului de plenitudine interioară, stratul subjacent al ființei sale emotive rămînînd constant, ca un afund de ocean, agitat la suprafață de furtuni sau valuri trecătoare.

Aflăm aci, în această stare subconștientă, care alcătuiește fundalul sensibilității goetheene, și vigoarea sau intensitatea pasiunilor, și durata sau inconstanța lor, și semnificația lor gravă sau futilă — și mai ales starea emotivă de tensiune în durată, care explică *ethosul* omului, ca și tenacitatea cu care a urmărit înfăptuirea operelor în lungul anilor, prin polarizarea întregii sale vieți lăuntrice în preocupări majore (elaborarea lui *Faust*, cu deosebire, timp de șaizeci de ani).

Dinamica somatică a ființei lui Goethe, explicînd, dealtminteri, determinarea către act, către fapte și Operă, a fost însă corelată unei puternice inhibiții, unui control riguros, subordonat fiind deopotrivă unei nevoi sufletești de echilibru, unor criterii etice severe, cît și unui ideal de potențare a propriei personalități, prin năzuința depășirii de sine. Ne aflăm aci în fața uneia din marile constante ale psihologiei goetheene, explicînd comportamentul său în existența cotidiană, ca și în relațiile sale sociale. Controlul nu era, fără îndoială, lipsit de oscilații, structura putea avea fisuri, relaxări ale stăpînirii de sine, izbucniri. Ființa umană nu este mecanizată, poate prezenta falii. Dar dincolo de oscilații și incoerențe de moment, se afirmă o elaborare morală, năzuind către seninătate și rigoare față de sine.

*

* *

Pentru Goethe, contactul senzorial cu lumea avea precizie de contur și finețe. Organele sale de simțuri îi răsfrîngeau universul în reliefuri distincte, irizări de culori și încîntare, întreținînd, în același timp, în spiritul său credința în exactitudinea cu care omul aprehendează universul prin simțuri — convingere exprimată, dealtminteri, de mai multe ori, în mod explicit („*Va trebui să te încrezi simțurilor; ele nu te vor rătăci în erori / dacă Înțelegerea te va menține în stare de vigilență*" (Vermächtnis, poem din ciclul *Gott und Welt*) — ca și bucuria poetului în fața fascinațiilor lumii. Sub cele două raporturi — științific și poetic — convingerea lui Goethe, în privința fidelității impresiilor senzoriale, rod al caracterului intact al funcțiunii organelor sale de simțuri, a rămas constantă în lungul vieții.

Va formula, astfel, în ale sale *Sprüche in Prosa, Maxime und Reflexionen, VII, Abteilung*, în al treilea paragraf din secțiunea *Über Naturwissenschaft*, constatarea generală: „Omul ca atare, în măsura în care se bucură de simțuri sănătoase, este cel mai mare și cel mai exact aparat de fizică existent"[1] — regretînd, în mod eronat, că fizica timpului său se folosește de instrumente pentru cunoașterea naturii.

Dintre toate simțurile, Goethe acorda prevalență vederii. Va mărturisi, dealtminteri, că ochiul a fost, pentru el, „organul prin care a cuprins natura". Lynceus, privind în jur din înălțimea turnului, în noapte, va cînta:

„*Destinat prin naștere a iscodi cu luare aminte, legat prin jurămînt paznic al turnului, mă bucur de înfățișările lumii. Scrutez depărtările, privesc în de-aproa-*

[1] *Goethes sämtliche Werke*. Berlin-Leipzig, Knaur. vol. IV, pp. 203—204, ediția de referință, în prezentul eseu (G.s.W. în 45 volume).

pe luna și steaua, pădurea și căprioarele"... (Faust, II, *Actul V,* tabolul : *Tiefe Nacht).*

Condiționat organic, prin acuitatea organelor sale de simțuri, pentru receptarea realității sub un îndoit raport, de cunoaștere și de spectacol, Goethe a fost predestinat deopotrivă către o cuprindere științifică, prin cauze, a fenomenelor, și către o apropiere de lume, prin analogie, simț al suprasensibilului, decantare a feeriilor peisajului, prin metaforă și cuvînt. Omul de știință și poetul își aveau o obîrșie comună : cuprinderea concretului, dar și depășirea lui prin generalitate noțională sau sublimare de valori poetice. A consacrat acestor călăuziri în aparență divergente întreaga sa existență, cu pasiune și tenacitate. Conștient de această dualitate funciară a spiritului său și-a apropriat, repetînd cu aceleași cuvinte versurile scrise cu decenii în urmă de C. M. Wieland, dar raportîndu-le la viața lui mentală și considerîndu-le ca fiind *ale sale,* așa cum, la rîndu-i, mai tîrziu, Baudelaire socotea anume pasaje din opera lui Edgar Poe, ca aparținîndu-i, prin proprie elaborare :

„Două suflete se zbat în pieptul meu, năzuind să se despartă unul de altul : primul mă ţintuieşte cu brutală dorinţă, cu ghearele mădularelor, pe lumea din preajmă ; celălalt mă smulge cu violenţă din ţărînă şi mă îndreaptă către cîmpiile elyseene ! (Faust, I. *Vor dem. Tor. Bauern unter den Linden).*

Suflet în aparență divizat, deopotrivă om de știință, urmărind o riguroasă metodă de cercetare și anticipînd orientări ce aveau să fie confirmate în deceniile următoare, Goethe s-a părăsit cu dăruire și fanteziei poetice, elaborînd experimentări inedite de expresie și o țesătură densă de simboluri și forme fabuloase, mărturie a unei viziuni animiste, arhetipice și magice a lumii. Il vom putea urmări, cu deosebire, într-un neîncetat caleidoscop mental, în preocupări disparate : teorii științifice, perspective filozofice, aprecieri asupra artei sau oamenilor, referințe la toate perioadele istorice ale omenirii, evaziuni poetice, identificare mentală cu o realitate suprasensibilă de obîrșie platoniciană.

Omul era în permanentă efervescență intelectuală, participa cu toată ființa la ideile pe care le formula. Astfel, separarea domeniilor care-i rețineau luarea aminte nu-l împrăștia, iar divizarea sa de gînd nu era decît aparentă. În fapt, în gîndirea lui Goethe totul își afla convergență și unitate : repetatele sale statorniciri de poziții, în această privință, asupra cărora ne vom opri mai jos, dovedesc năzuința centrală a gîndirii sale, de aflare a unor principii unifiante ale lumii. Empirismul cercetărilor și experiența metodică se vor îngemăna, în acest mod, armonios, cu evaziunea în fantezie și mit, completîndu-se reciproc ; evaziunea în suprasensibil și credința într-un „demon" irațional, ecou al gîndirii antice, explicînd domeniile încă necunoscute și de neînțeles ale realității, nu vor anula privirea scrutătoare a omului de știință.

*

* *

Iată-l, încă din copilărie și primă tinerețe, ierborizînd, colecționînd insecte și fluturi, crescînd viermi de mătase și desprinzînd cu ciocanul pietroaie din roci pentru a le examina mineralogic și a le rîndui în colecții ; la universitatea din Jena a luat în mînă bisturiul și a studiat anatomia ; a fost pasionat de studiile zoologice și meteorologice, a elaborat teorii asupra opticii, a descoperit osul intermaxilar la om ; cu Lavater s-a oprit asupra fiziognomoniei ; spiritul său asociativ și nevoia sa de cuprindere a vastelor domenii l-au îndreptat către anatomia comparată, dovedind existența, în lumea animală, a unui plan de organizare, variabil totuși la diferite specii după condițiile exterioare de climat, orientare recunoscută de zoologistul contemporan Geoffroy Saint-Hilaire ; studiile sale asupra plantelor l-au condus, din aceeași viziune a reducerii la unitate, la concepția „frunzei originare", din care ar deriva întreaga structură arhitectonică a plantei. A cuprins, în studiile sale, domenii diferite, dar nu în spirit diletant, super-

ficial, ci cu metodă și sîrg. Mobilul central al acestei activități, prelungită în durată, în lungul deceniilor, a fost nevoia de universalitate a spiritului său. Nu s-a limitat, astfel, la studiul ce avea să-l conducă la ideea unei „plante originare", ci a năzuit să ajungă, prin cercetările sale, la noțiunea de Animal, ca atare (cf. *G.s.W.*, ediția citată, vol. 37, p. 12), și s-a gîndit la o „rocă originară".

Spiritul analogic, comun gîndirii științifice și poetice, îi ușura efortul către marea sinteză a Unității lumii, pe care o căuta în toate fenomenele observate. Descoperirea unui craniu de oaie pe o plajă de lîngă Veneția l-a condus la convingerea că, în fapt, craniul nu ar fi decît o vertebră transformată, iar contemplarea tablourilor pictorilor italieni în timpul primei călătorii în Italia i-a sugerat teoria culorilor. Spiritul său în permanentă căutare arunca punți de unire între toate tărîmurile lumii — iar gîndirea sa, pregătită prin îndelungi observații și meditații anterioare, scapără în fulgurațe, în inspirații teoretice abrupte, neașteptate. Trece, în acest mod, în cursul discuțiilor sale, neprevăzut, de la un subiect și de la un domeniu, la altul. Eckermann notează la 23 octombrie 1828 : „Dintr-odată a trecut, pe neașteptate *(desultorisch)* la o discuție cu subiect religios. (Eckermann, *ed. cit.* p. 420)

Temeinicia cercetărilor științifice goetheene va reieși însă cu limpezime din expunerea sa *Istoria cercetărilor mele botanice*, scrisă în 1817 și întregită în 1831, asupra căreia vom nota cîteva date concludente. (Vd. *G.s.W. ed. cit.* vol. 37 pp. 45—62) Vom intra, prin mijlocirea lui Goethe, în formația intimă a uneia dintre orientările sale științifice.

Încă din copilărie, Goethe avea obiceiul de a observa florile și arborii fructiferi ; acceptarea lui în cercul weimarian i-a întregit formația botanică, prin lărgirea orizontului, prin observarea plantelor cîmpului, pădurii și grădinilor ; pădurarii și vînătorii din aceeași regiune l-au introdus în cunoașterea arborilor și a numeroaselor varietăți de mușchi și ierburi medicinale, cunoștințe pe care le-a completat prin legăturile sale cu un apoticar,

Dr. Buchholz ; a înțeles, cu acest prilej, legătura strînsă dintre chimie și botanică.

Cercetarea nu se limita însă la observația directă a plantelor, Goethe își controla studiul cu ajutorul *Terminologiei* lui Linné și a *Disertațiilor* lui Johann Gessner, întregite prin lectura zilnică a *Filozofiei Botanicii* a lui Linné : învățăcelul nu intona cîntecele după ureche, ci descifra partitura savantă. Apropierea de membrii Academiei din Jena, unde plantele oficinale erau întreținute cu îngrijire, i-au fost de asemeni profitabile ; studiul era călăuzit, alături de profesorii și ierborizatorii regiunii, de lucrarea lui Ruppe, *Flora Jenensis*, apărută în 1718 ; printre aceste influențe, legătura cu Fr. Gottlieb Dietrich i-a fost cu deosebire prețioasă. Se adaugă cutreierarea ținuturilor de munte, în excursii. Numeroși alți cercetători, de formație universitară, autori de tratate și posesori de biblioteci științifice (August Karl Batsch, consilierul de curte Büttner, Johann Jakob Rousseau etc.) au contribuit la formația botanică a lui Goethe, ca și la elaborarea unei viziuni generale asupra dezvoltării plantelor, sub înrîuririle multiple ale mediului.

Această pasionantă, îndelungă și metodică cercetare, particulară spiritului goethean, întîlnește o viziune mai largă, ce exprimă devenirea și universalitatea omului, care la 17 februarie 1832 mărturisea lui Friedrich Soret (în prelucrarea lui Eckermann : vd. Eckermann, ed. citată, p. 704). „Nu-mi datorez nicidecum opera numai înțelepciunii mele, ci miilor de lucruri și persoane, care mi-au oferit prilej de gîndire. Am cunoscut nătărăi și înțelepți, capete luminate sau înguste, copilărie, tinerețe, vîrstă matură ; toți mi-au împărtășit credințele și gîndurile lor, chipul cum trăiau și lucrau, experiențele pe care le-au agonisit. Nu am avut nimic altceva de făcut decît să întind mîna și să recoltez, ceea ce alții au semănat pentru mine."

* * *

Am putea defini rezumativ formația științifică a lui Goethe, prin cuvintele : temeinicie și metodă. Cercetările sale, pentru epocă, au fost fructuoase și adesea anticipative : în geologie, de pildă, a fost partizan al transformărilor lente, combătînd teza modificărilor catastrofice ale configurației pămîntului susținută către această epocă de către partizanii teoriei „plutoniste", Alexander von Humboldt sau Elie de Beaumont : („Cînd Natura s-a format prin impulsuri lăuntrice [...] luxuriantele vegetale, pentru a se bucura de propriile-lor creșteri, n-au avut nevoie de învolburări furioase" *Faust*, II, *Act. IV*, Hochgebirg).

Partizan al evoluțiilor lente, Goethe împărtășește opinia naturalistului contemporan Oken, care vedea originea vieții și, implicit, a omului, în apele mărilor primitive și a unui „mucilagiu originar" *(Urschleim)* : (mereu, aceeași obsesie a unui principiu originar, generator de noi forme ale realității !). Va cita, astfel, în *Faust*, II concepția milezian a lui Thales : „Viața a luat naștere în elementul umed" *(Actul II, Klassische Walpurgisnacht, Am obern Peneios wie zuvor)* adăugînd, tot prin mijlocirea lui Thales, și replicînd lui Anaxagoras care obiecta că muntele nu s-ar fi putut înălța într-o singură noapte, din mucilagiu : *„Niciodată Natura în scurgerea ei vie nu a fost dependentă de trecerea unei zile, unei nopți sau unei ore ! / Natura înjgheabă după legi fiecare formă / și nici în înfăptuirile ei de mari proporții nu are nevoie de violență ! (Faust*, II, *ibid.)*

La rîndu-i, Omul, rodul aceleiași „deveniri vii" *(lebendiges Fliessen)*, și-a făcut apariția pe lume nu prin cuplul originar, admis de credința tradițională, concepție pe care o consideră „sărăcăcioasă" *(armselig)*, ci prin „duzini și sute de ființe" — căci Natura, afirmă Goethe în conversația sa cu Eckermann, la 7 octombrie 1828 (Eck. *op. cit.* p. 406), creează totdeauna „în bogăție, și chiar în risipă" (viziune foarte actuală).

Urmărindu-și ideea *(ibid)*, Goethe își exprimă credința că apariția omului s-a săvîrșit în momentul în care pămîntul a ajuns la un anume punct de evoluție matură *(Reifegediehen)*. Goethe socotea că o atare apariție este rațională, și, fără a se pronunța totuși asupra modalității acestei apariții, pe care stadiul științei contemporane lui nu o putea formula — o lăsa în seama minților speculative, „preocupate de probleme insolubile" (prudență agnostică).

Se contura, astfel, în gîndirea lui Goethe, o viziune cosmologică, în care concepția sa antropologică, fatal imprecisă, prin stadiul contemporan al științelor, anticipa totuși vederi transformiste.

Meritul de căpetenie al cercetătorului Goethe a fost, însă, după opinia noastră, alături de aceste intuiții și anticipări științifice, metoda sa de lucru, expusă cu deosebire în studiul *Experimentul ca mijlocitor între obiect și subiect* (1793) *(G.s.W.* volumul 40, p. 60 ș.u.).

Goethe enumără, în primul rînd, primejdiile de ordin subiectiv care amenință exactitudinea concluziilor științifice ale cercetătorului : imaginația, nerăbdarea, graba, satisfacția de sine, rigiditatea opiniilor, chipul particular de a gîndi, prejudecățile, comoditatea, ușurătatea, inconstanța" : mai departe, Goethe postulează un alt principiu cardinal de metodă : „Fiecare experiență pe care o facem, fiecare încercare de repetiție a acesteia este în fapt un fragment izolat al Cunoașterii ; numai printr-o repetare frecventă (a experienței) aducem această cunoștiință la certitudine" *(op. cit.* p .64).

Corolarul acestor principii metodologice stabilește un principiu cu validitate universală : „În natura vie nu se petrece nimic care să nu fie în raport cu întregul, iar cînd experiența ne apare ca separată (...) nu înseamnă că ar fi în realitate izolată ; va trebui să ne întrebăm numai : cum vom afla legătura acestor fenomene"... *(loc. cit.* p. 66), ajungînd la concluzia că în natură „fiecare fenomen este în legătură cu o infinitate de alte fenomene" (ibid.), orientare care avea pentru Goethe o semnificație foarte generală de natură practică, exprimată în mai multe rînduri : „*Năzuiește totdeauna către tota-*

litate.; iar dacă nu poți ajunge tu însuți la plenitudine, alătură-te ca parte ajutătoare unui întreg ! (Vier Jahreszeiten. Herbst. 45 ; G.s.W. vol. I, p. 207).

La rîndu-i, Fr. Nietzsche subliniază concepția unității vieții psihice umane, în gîndirea goetheeană : „Ceea ce voia (Goethe) era Totalitatea (subl. în text) ; el combătea sciziunea dintre rațiune, sensibilitate, emoție și voință (...) s-a disciplinat înspre viziunea întregului (Ganzheit)"...[1]

Viziunea cosmologică a unității universului și sufletului uman integrînd materia animală în veșnică metamorfoză, derivată din forme originare, va conduce pe Goethe, prin rigoarea metodei științifice observată în studiile sale, la o înțelegere cuprinzătoare a universului.

Lumea concretă a fost, pentru Goethe, unitară, organizată prin legi riguroase, în care fenomenele se subordonează unele altora în ordonanțe din ce în ce mai cuprinzătoare, care se vădesc intuiției prin realități, pe care Goethe le numește *Urphänomene*, fenomene originare, definite în paragraful 175 din studiul său *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* (Vd. *G.s.W.* ediția citată, volumul 38, p. 55). „Noi le numim, scrie Goethe, Urphänomene, pentru că nimic nu apare în lume deasupra lor ; ele sunt însă, în același timp, în măsură ca, în mod treptat, după cum mai înainte ne-am ridicat pînă la ele, să ne îngăduie să scoborîm de la ele pînă la cele mai banale cazuri ale experienței de fiecare zi." Iar în paragraful 741 al aceleiași lucrări *(op. cit.*, pag. 173), Goethe observă : „după părerea mea, un fenomen originar este nemijlocit adiacent Ideii și nu recunosc nimic terestru deasupra lui".

Analogia cu filozofia platoniciană a ideilor este limpede. Cele două concepții nu pot fi, totuși, identificate : disocierea săvîrșită de Lucian Blaga între cele două viziuni se impune : În adevăr, „ideile platonice, va scrie gînditorul român, sînt de o imobilitate absolută în puritatea lor cerească ; fenomenele originare sînt dinamice, ele se manifestă ritmic, nu conțin în structura lor ele-

[1] Fr. Nietzsche. *Götzendämmerung.* Kröner, Leipzig, pp. 172—173.

mente adverse"[1] ... pentru a nu mai stărui asupra procesului de elaborare a celor două noțiuni, prima pur speculativă, a doua obținută prin observație, cu ajutorul unui vast material de cercetare științifică.

Viziunea goetheană rămîne totuși o generalizare îndrăzneață, avînd anume contacte cu gîndirea științifică actuală. Dacă teoria culorilor susținută de Goethe cu multă înverșunare polemică nu prezintă interes pentru fizica actuală, noțiunea de „frunză primitivă" a fost reluată ulterior sub denumirea de „phyllom"; dacă alte teorii, ca, de pildă, originea vertebrală a craniului, au fost privite de Goethe cu scepticism („este o idee care se poate afirma, dar care nu se poate dovedi", mărturisea el), viziunea mobilității formelor vieții, a influenței mediului asupra plantelor sau a transformărilor geologice prin acțiuni lente alcătuiesc idei novatoare pentru epocă și anticipări față de timpul nostru.

Rămîne în același timp mulțimea de fulgurații intuitive risipite în operă, prin maxime sau formulări incisive: „Ce este generalitatea? Cazul singular! Ce este particularul? Milioanele de cazuri!" (*Sprüche in Prosa. über Naturwissenschaft.* IV. G.s.W. vol. IV, p. 208).

II

Concepția goetheană asupra lumii, edificată în spirit științific prin empirie și subordonare progresivă a fenomenelor de observație și experiență, pe paliere din ce în ce mai înalte, pînă la descoperirea unor fenomene originare, își avea însă un al doilea versant — recunoscut de Goethe însuși, în afirmarea dualității spiritului său, într-o călăuzire opusă, depășind putința de aprehendare a realității prin activitatea cercetării obiective. Dacă imaginea științifică goetheană a lumii își afla

[1] Lucian Blaga. *Fenomenul originar*, în vol. *Zări și etape*. E.P.T., 1968, p. 169.

o filieră în veacul luminilor și împlinire în spiritul scientist al secolului XIX, a doua călăuzire avea rădăcini mult mai depărtate, și anume în animismul primitiv, în concepțiile intuitive ale antichității, despre existența unor puteri supranaturale, oculte, conducînd la practici magice și alchimie, întîlnind în veacurile următoare influențe de care Goethe a fost, de asemeni, contaminat: înrîuriri din epoca de *Sturm und Drang* și, mai tîrziu, din viziunea romantică.

A fost, însă, în credința noastră, o dramă a cunoașterii proprie spiritului goethean, pasionat în același timp de științe naturale, astrologie și magie, care a devenit reprezentativă pentru o parte din umanitatea cugetătoare. Atitudinea mentală a lui Goethe, năzuind către cunoașterea totală a lumii, nu putea fi satisfăcută decît prin integralitatea aptitudinilor biologice și spirituale omenești. Natura sensibilă, accesibilă conștiinței prin activitate senzorială asupra lucrurilor, prin cuprindere empirică și discursivă, era îmbogățită, în credința lui Goethe, de o realitate suprasensibilă, pe care ființa umană nu o poate apropia decît prin intuiție și elan afectiv.

Instrumentul de căpetenie al noii zone de realitate este formulat de Goethe în mod răspicat în *Faust*, II, *Actul I, Finstere Galerie*: *„Tremurul emotiv este cea mai bună parte a omului. / Oricît de abuziv i-ar solicita lumea sentimentul, / starea de emoție, îi îngăduie trăirea Necuprinsului!*

Gîndul lui Faust, tălmăcit astfel, este întregit de Mefisto: *Coboară spre adîncul lucrurilor! Aș putea spune, de asemeni: cațără-te pe culmi! / Căci este același lucru! Depășește tot ceea ce a fost creat! Cutreieră paraginile formelor descătușate! Bucură-te de ceea ce, de multă vreme, s-a pulverizat în nimic!*

Drama cunoașterii goetheene, a titanismului faustic, împotriva verbalismului găunos, refuzul lui Faust de a

„ține tarabă de vorbe goale" (Faus I, Nacht.), depășește în același timp și menținerea în empirie și aparențe; Goethe neagă mentalitatea rudimentară a famulusului Wagner, prezentat ironic în partea primă a tragediei, și anexează o a doua realitate, intuitivă, fără ca, totuși, să anuleze căutarea rațională a iluminismului. Gîndirea lui Goethe se mișca pe două registre, cuprinzînd deopotrivă sensibilul și transcendența, realitatea imediată și tălmăcirile simbolice revelante ale adîncimilor lumii, cotidianul și eternitatea, finitudinea și Infinitul.

Drama cunoașterii goetheene a fost, de bună seamă, o elaborare proprie, dar a întîlnit, cum era firesc, o trăsătură generală, specifică umană — a vieții mentale pe două paliere de gînd eterogene — ce și-a avut expresia într-o lungă și complexă filiație culturală.

Expresia acestei dualități a viziunii goetheene asupra lumii apare cu limpezime în operă. Omul de știință, definit prin gîndire discursivă, și poetul gîndind intuitiv coexistă. Primul se străduiește să cunoască faptele concrete, pe care încearcă să le derive din forme originare, — cunoaște, așadar, lumea prin observație, clasificații, generalizări și legi — cel de-al doilea populează pămîntul și apele cu făpturi mitologice, însuflețește neanimatul, personifică planta și ramura, sămînța și cursul de apă, dîndu-le cuvînt, pentru a putea lua parte la dialogul dintre om și lume. Vom cunoaște, astfel, în operă, cuvîntul făpturilor legendare, ale miturilor populare: sirenele își înmlădiază corpurile în ape; lanurile vorbesc; apar grațiile și furiile; florile devin personaje, zeii și semizeii participă la tălăzuirile elementelor, sylphele, stymphalidele sau cabirii scoboară din ținuturile plăsmuirilor, iar spicul de grîu sau ghirlanda florală iau parte la vîrtejurile mascaradei din *Faust*, II.

Am vrea să statornicim însă faptul că aceste evocări mascaradă nu reprezintă, în opera lui Goethe, măști, simple artificii tehnice, sau reminiscențe livrești. Proliferarea aceasta de forme mitice, avîndu-și obîrșie în cele mai variate elaborări etnografice, alcătuiește, pentru Goethe, adevăratul lui univers mental, văzut poetic, metaforic, simbolic. Era o formă reactualizată a unui animism primitiv, consubstanțial fanteziei goetheene, — coexistînd totuși, pe alt plan, cu o viziune naturalist-științistă.

Concepția despre lume a lui Goethe era articulată astfel pe două trepte diferite, eterogene ca structură.

Nativă spiritului goethean, această *Weltanschauung* își avea, așadar, și o derivație culturală, prin generalizarea acestor făpturi mitice, și anume în conceptul demonic, al credinței oamenilor primitivi în existența unor spirite răspîndite în spațiu, cu înrîuriri directe asupra oamenilor și întîmplărilor. Rămășițe ale unor concepții ancestrale, avîndu-și corespondențe în credințele popoarelor nedezvoltate actuale, conceptul incorporat doctrinelor stoice, neopitagoreice și neoplatonice, a fost menționat în opera lui Hesiod, *Lucrări și zile.*

Erwin Rhode îi arată, după Hesiod, originea la oamenii „primei generații" apărută pe pămînt, a erei de aur, care, după moarte, „prin voința lui Zeus, rătăcesc ca demoni în lumea noastră ; ei veghează asupra oamenilor, evoluează deasupra pămîntului, învăluiți în nori, supraveghează dreptatea și nedreptatea și împart, asemeni regilor, bogății"[1]).

Prezența lor ubicuă este împletită cu existența de fiecare zi a oamenilor :

„Treizeci de mii de Daimones, ai lui Zeus, scrie Hesiod, pe pămîntul hrănitor, sînt păzitorii nenumăraților oameni muritori ; înveșmîntați cu aer, ei cutreeră încoace și încolo pe pămînt, supraveghind judecățile schitabile și faptele rele"[2].

---

[1] Erwin Rhodes. *Psyche Krömer* (fără indicație de an), p. 57.
[2] Hésiode, *Hymnes orphiques,* Théocrite, etc. în traducerea Leconte de Lisle, Paris, Lemerre (fără indicație de an), pag. 65.

În definiția dată noțiunii, către sfîrșitul vieții (2 martie 1831), Goethe se exprimă în acești termeni, pe care îi traducem literar, pentru a se putea aprecia caracterul imprecis, nedeterminat al formulării: „Demonicul este ceva ce nu se poate desluși prin înțelegere și rațiune. *(Das Dämonische ist dasjenige, was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist.)* El nu se află în ființa mea, dar îi sînt supus.) (Eckermann, *Ed. cit*, p. 601.) Iar mai jos, după ce arată că Napoleon a fost un atare om, adaugă: „Ființele demonice de această natură erau socotite de greci printre semizei."

La pagina următoare, Goethe își arată convingerea că demonicul se manifestă și în evenimente, „mai cu deosebire în cele care nu se pot dezlega prin înțelegere și rațiune. În general, demonicul se manifestă în cele mai diverse moduri în întreaga natură, vizibilă și nevăzută. Unele făpturi sînt total, altele numai parțial demonice" *(ibid.* p. 602). Iar la întrebarea lui Eckermann dacă Mefisto ar avea atari caracteristici, Goethe răspunde hotărît: „Nu, Mefisto este o ființă mult prea negativă; demonicul se manifestă într-o forță activă, esențial pozitivă." (În această privință, Goethe se depărtează de conținutul antic și etnografic actual al conceptului, care presupunea existența demonilor înzestrați cu puteri bune și rele — ca și de concepția antichității tîrzii sau a doctrinei creștine.) În sfîrșit, Goethe arată că demonicul se vădește printre artiști, cu deosebire compozitori (Paganini) și mai puțin la pictori.

Concordanța dintre sensul conceptului tradițional și gîndirea goetheană apare cu claritate. Totuși, pentru a fi incorporată atît de organic concepției sale generale asupra lumii, alcătuind un al doilea versant al modului său de a privi realitatea, noțiunea demonicului a trebuit să întîlnească în spiritul lui Goethe o preîntîmpinare intimă, o trăsătură fundamentală a orientării sale spi-

rituale. Nu a fost, pare-se, o revelare, nici o influență de ordin pur cultural, o încorporare a unei concepții străine, ci o întîlnire, o convergență de călăuziri. Empirismul lui Goethe era îngemănat structural aspirației de cunoaștere totală, fără rest, a realității, dincolo de cuprinderea rațională și năzuință către absolut. Ființă reprezentativă pentru natura umană, de a cunoaște prin rațiune dar și prin intuiție, de a înțelege sensibilul și de a-și recunoaște antene pentru apropierea de absolut, Goethe a recunoscut în sine, încă din primii ani ai vieții, nevoia sufletească de transcendere a imediatului și perceptibilului, mărturie săvîrșită în ultima parte a biografiei sale, *Aus meinem Leben*.

„Credeam, scrie Goethe, că descopăr în natura vie și neanimată, însuflețită și fără suflet, ceva care s-a manifestat numai în antinomii și care nu ar putea fi exprimat prin nici o noțiune și cu atît mai puțin printr-un cuvînt. Acest principiu nu era divin, căci părea irațional; nu era omenesc lipsit de rațiune; nu era nici demoniac, pentru că era binefăcător; nu era îngeresc, fiindcă adesea dovedea bucurie malignă în fața răului; era asemeni Întîmplării, lipsit totuși de efecte; putea fi aidomă providenței, într-atît era de coerent. Tot ceea ce pentru noi era mărginit, părea pentru acesta penetrabil; părea că dispune arbitrar de datele existenței noastre; concentra timpul și dilata spațiul. Nu părea că se complace decît în imposibil, deși respingea cu dispreț tot ce era cu putință.

Această realitate, împletită cu toate celelalte pe care părea că le separă și le unește, am numit-o demonică, după pilda anticilor și a celora care au remarcat ceva asemănător. Am încercat să mă salvez de această realitate teribilă, ascunzîndu-mă, după obiceiul meu de a gîndi, în dosul unei imagini (*G.s.W.* vol. 22. pp. 436—437.)

Comentariile întregitoare ale acestei definiții (*loc. cit.* p. 438), lămuresc prin referințe concrete, gîndul lui Goethe. Deși, observă poetul, demonicul se afirmă în forme încorporate chiar la animale, manifestările cele mai caracteristice se vădesc la anumiți oameni, care nu sînt neapărat de mare factură. Puterea demonică se

dezvăluie cu deosebire prin iradierea înrîuririlor inexplicabile pe care acești oameni le exercită asupra semenilor, prin simpla lor prezență : adevărată fascinație, fluid secret. Astfel, Goethe dă, în credința noastră, termenului un sens în același timp mitologic, metafizic și poetic, avînd semnificația unei metafore. Semn al unei puteri tainice și incomprehensibile, demonicul reprezintă, pentru Goethe, o transcendere a forțelor naturale, ca o conotație a suprasensibilului și, pentru om, a neînțelesului.

Rigorii metodei științifice, folosite în observație și experiment, caracterului concret de împlîntare a spiritului uman în realitatea sensibilă, dominată de Legi și alcătuită din fenomene orînduite după gradul lor de generalitate, pînă la puritatea fenomenelor originare, îi coexistă, astfel, într-o consubstanțialitate nativă, simțul tainei, recunoașterea, în univers, a domeniilor transraționale. Stă dovadă mărturia lui Faust *(Faust*, I, vers 364), asupra dramei cunoașterii : „și văd că nu putem cunoaște nimic" și — elanul poetic.

Această dualitate a gîndirii goetheene, definind în esență a sa *Weltanschauung*, își află expresie în toate domeniile de cunoaștere a gînditorului, și cu deosebire în concepțiile sale antropologice.

*

* *

Ce hiat separă concepția științifică asupra omului din tinerețea lui Goethe de vederile expuse în *Conversațiile* sale cu Eckermann, de la vîrsta înaintată !

În scrisoarea sa din 23 august 1794, Schiller observă, asupra metodei de studiu a lui Goethe :

„Cuprindeți întreaga natură, pentru a obține dezlegarea unui lucru particular ; descoperiți temeiul de explicație al individului în universalitatea manifestărilor ; vă înălțați de la cele mai simple organisme, treaptă cu treaptă, pînă la cele mai complicate, pentru a putea ajunge la cea mai complexă dintre toate, la om, și a-l

clădi din toate materialele clădirii reprezentate de Natură !"

Este o viziune științifică *actuală*, întregită, sub alte raporturi, de ordin etic, de poemul *Das Göttliche (Vermischte Gedichte (G.s.W.* vol. I. pp. 275—276), culminînd cu versul : *„Numai omul este în stare să înfăptuiască lucruri cu neputință !"* — gînd confirmat de stadiul erei electronice în care ne aflăm, în prezent.

Viziunea aceasta, fără să fie total negată, comportă însă în gîndurile exprimate de Goethe la 11 martie 1828 (Eckermann, p. 383) completări neașteptate :

„Fiecare înfăptuire omenească majoră, intuiție însemnată, invenție sau gîndire vastă, aducătoare de fruct bogat în urmări, este superioară oricărei puteri pămîntești și nu stă în puterea nimănui. În acest mod, darurile nesperate ale omului, pe care va trebui, cu mulțumire prietenoasă, să le primească și să le venereze, îi vin de sus, în calitate de ființă neprihănită a Domnului. Omul este înrudit cu demonicul, care îl domină după bunul plac și căruia i se părăsește fără știre, în timp ce-și închipuie că lucrează după propria sa voință. În aceste cazuri, omul trebuie privit adesea ca o unealtă a unei puteri cosmice superioare, ca un demn receptacol destinat a primi o influență divină."

Omul este, așadar, în ultima concepție a lui Goethe, jocul unor puteri ce-l depășesc :

„Cu cît mai distins este un om, cu atît mai mult el se află sub influența demonilor ; el va trebui să bage bine de seamă, pentru ca voința sa să nu-l abată pe căi lăturalnice" (24 martie 1829 ; Eck. p. 459) ; ca urmare, omul va trebui să se mențină puternic și să nu cedeze demonilor nimic mai mult decît este convenabil" (2 aprilie 1829, Eck. p. 46)... pentru a adăuga, la 5 martie 1830, că pasiunea lui pentru Lili Schönemann, dominată de demon, a dat o nouă direcție vieții sale. (Eck. p. 679).

Coexistența unei înțelegeri empiric-științifice cu o viziune mitologică nu a condus, totuși, pe Goethe, la o înțelegere hibridă asupra omului. Spirit integrat în sine și năzuind în același timp către cuprinderea realităților în întregul lor, Goethe a unificat ființa umană, ca ela-

borare psiho-culturală, prin conceptul personalității. Va formula, așadar, această înțelegere care era în același timp un ideal personal și un țel de evoluție pentru întreaga omenire în mult repetatele versuri din *West-östlicher Divan*: *„Cea mai înaltă fericire a omului este personalitatea"*.

Goethe a năzuit către edificarea unei personalități echilibrate, al cărei model i-a fost sugerat de Cicero. Acesta din urmă propunea cultivarea armonioasă a tuturor aptitudinilor umane, principiu reluat în timpul Renașterii de Vittorino da Feltro, postulînd „dezvoltarea tuturor energiilor spirituale ale omului, într-un acord armonios al corpului, inimii și inteligenței", și în același timp, către înfăptuirea idealului sugerat de Leon Battista Alberti : „de a fi tu însuți la modul cel mai desăvîrșit, adică în dezvoltarea întregii tale personalități, într-o adaptare armonioasă a tuturor calităților și aptitudinilor morale".

Comandamentul implica, în același timp, o etică. Nevoii de cunoaștere, care l-a îndemnat să cutreiere mental epocile istorice ale omenirii, pentru a se împărtăși din toate valorile spirituale ale tuturor popoarelor, participării emotive, prin trăirea directă, sau mai exact spus prin retrăirea procesului de elaborare a acestor valori în intimitatea lor, pînă la o apropiere totală, Goethe i-a adăugat o etică a faptei, afirmată încă din prima parte a lui Faust : *„La început a fost fapta!"*

Etica faptei definește întreaga existență a lui Goethe și se află, sub o formă sau alta, formulată în numeroase pasaje ale operei sale. Efortul creator, munca sînt rodul unei permanente activități : *„Numai acela își merită libertatea și viața, care le cucerește zi de zi"* (*Faust*, II, *act V, Grosser Vorhof des Palasts*). Aventura cunoașterii lui Faust ajunge la înfăptuirea practică a constructorului de diguri, care-și închină viața binelui colectiv, iar peregrinările lui Wilhelm Meister ajung tot la activitate practică, de chirurg.

Ultima năzuință a lui Faust va fi : *„de a oferi spații la milioane de oameni pentru a trăi, dacă nu în siguranță, activi și liberi"*. (*loc. cit.*) În continuare el evocă

viitorul locuitorilor ce vor popula pămînturile smulse apelor și smîrcului și întrevede : *„cîmpia verde și roditoare, unde oameni și cirezi se vor stabili în prosperitate și fără întîrziere pe noile pămînturi și pe dealul înalt pe care l-a durat strădania unei populații semețe și harnice“ (loc. cit.).* Goethe unește, în acest mod, așa cum va nota într-un comentariu, *„bucuria faptei cu a creației“* — și va trebui să adăugăm, cu a libertății, explicit formulată în pasajul citat.

Înțelepciunea goetheană ajunge astfel la înfăptuirea practică de utilitate obștească, presupunînd implicit, din partea omului, efort și activitate. Chiar credința sa în nemurire era sprijinită de această noțiune : *„Credința mea în supraviețuire,* va rosti Goethe la 4 februarie 1829, în convorbirea sa cu Eckermann *(ed. cit.* p. 438), *izvorește la mine din conceptul de activitate“* — (convingere pe care o justifică... printr-o *petitio principii,* ca multe din năzuințele pioase ale omenirii...).

Cum însă Goethe a exprimat în operă o sinteză a întregii sale activități de viață, orînduirile de ordin practic și administrativ, exercitate de poet la curtea ducelui Karl-August, nu puteau fi uitate : cititorul părții a doua din *Faust* va afla reflexul spiritului organizator al lui Goethe, fost prim-ministru, în amănunțitele dispoziții date demnitarilor, în urma victoriei obținute de împăratul ficțiunii împotriva adversarului său *(Faust,* II, *des Gegenkaisers Zelt).*

Se întregește, în acest mod, o viziune antropologică, prin anexarea unor principii de guvernămînt, răsfrîngînd activitatea organizatoare a poetului, pe plan social.

*
* *

Idealul constructiv, ridicat la valoarea unui mit, a fost exprimat de Goethe în fragmentul de tinerețe *Prometheus.*

Prometheu, titanul în revoltă împotriva atotputerniciei zeilor, reprezintă o temă centrală a viziunii goetheene

asupra lumii, întrupată în operă prin personaje diverse, mai cu deosebire prin Faust. Titanul simbolizează revolta creatoare a omului prin faptă, culminînd prin zămislirea din lut a oamenilor și prin înzestrarea acestora cu binefacerile culturii.

Răzvrătirea prometheică, una din constantele gîndirii lui Goethe, reprezintă principiul formator al binului suprem al omului, personalitatea.

Idealul personalității armonioase postulat de gînditorii anteriori nu este, pentru Goethe, numai „sufletul frumos" și armonia interioară, accastă *„fantasmagorie clasică și romantică"*, Faust după avatare și căderi, se reabilitează numai prin muncă în folosul obștesc, iar Wilhelm Meister își află suprema justificare de existență prin integrarea activă în viața socială. Antropologia goetheană nu statornicește idealul uman în sfera individuală, ci îl integrează comunității sociale. Credincios dualității concepției sale structurale asupra ființei umane, eticul, *das Sittliche*, nu este o valoare culturală, un bun al evoluției întregii omeniri, așa cum îl înțelegem în prezent. Om al timpului său, pe care nu l-a putut depăși în toate domeniile, Goethe îi atribuie, în conversația sa cu Eckermann din 1 aprilie 1870, o obîrșie transcendentă.

*

* *

Întreaga structură a viziunii generale goetheene asupra lumii prezintă aceeași dualitate, între înțelegere obiectivă și infiltrare de date mitologice. Lucian Blaga a notat că „evoluția istorică a omenirii s-ar face (după Goethe) (n.n.) în chip de «spirală». Istoria ar fi o continuă creație cu reveniri pe un plan superior, o înaintare desigur, dar o înaintare în cadrul căreia nici o epocă nu se repetă exact la fel, și în care revenirile se săvîrșesc totdeauna la alt nivel, ca răsucirile în progresiune ale unei spirale" *(Daimonion*, în *Zări și etape* 1968, p. 241) — dar într-o întrevorbire cu Eckermann,

la 23 octombrie 1828 *(loc. cit.* p. 421) Goethe schimbă perspectiva istoric-culturală și obiectivă, pentru a declara: „Lumea nu se îndreaptă destul de repede spre țel, așa cum gîndim și o dorim. Totdeauna apar demoni întîrzietori, care se opun sau se interpun pretutindeni, în așa chip încît, în linii mari, lumea progresează, dar foarte încet."

Nu vom putea deschide aici o discuție asupra esteticii lui Goethe care ar putea face subiectul unor vaste monografii, dar vom menționa coexistența dintre seninătatea și echilibrul clasicului, subordonat Naturii, legii și măsurii (sonetul *Natur und Kunst*, de pildă, din ciclul *Epigrammatisch)* și „demonicul" ce domină adesea pe artiști, explicînd și caracterul irațional al artei.

Nu ne vom putea opri nici asupra înțelegerii psihologice a poetului, rod al unei vaste experiențe sociale și al vieții de curte, vădind pătrundere, subtilitate, revelare de procese subconștiente ale unor drame de conștiință aflate dincolo de lizierea dintre normal și patologic.

Dar cum vom putea istovi toate domeniile în care Goethe și-a afirmat, prin operă, spiritul său comprehensiv și plural?

Spirit de universală cuprindere, adîncind prin studii stăruitoare, prelungite în lungul deceniilor, toate disciplinele fizice și noologice ale timpului, aducînd adesea — cu excepția textelor sale asupra opticii — contribuții originale și chiar anticipînd perspective științifice actuale, Goethe, rămas credincios constantelor sale psihologice fundamentale, a înscris, în timpul vieții, în primul rînd, datorită evoluției epocilor de vîrstă, o lungă devenire, îmbinînd, în concepțiile sale generale asupra lumii, atitudini mentale contradictorii. Coexistența viziunii naturalist-empirice și a orientării intuitive avea să-l conducă încă de la începutul existen-

ței la o reprezentare mentală a lumii, care avea să-și modifice treptat configurația :

„Tînărul Goethe, va observa Th. Kappstein, a luat parte la mișcarea *Sturm un Drang ;* siguranța bucuroasă de sine de mai apoi a făcut din el un liber cugetător ; omul matur și-a mărturisit apartenența la spiritul evangheliei umanității și Goethe a fost panteist ; omul declinant spre bătrînețe, sub influența lui Im. Kant, a devenit un idealist critic și etic-religios ; bătrînul Goethe în timpul războaielor de liberare, al romantismului și al vieții sociale și restaurației a înfăptuit o armonie între credință și știință"[1]).

În fapt, evoluția nu a fost rodul numai al unei deveniri în timp, ci și al multiplicității de călăuziri spirituale ale omului, care nu s-a limitat la preocupări și domenii circumscrise, ci s-a deschis tuturor activităților spirituale și practice. Mărturie directă, făcută de Goethe însuși în mult cunoscuta scrisoare adresată lui Fr. Heinrich Jacobi, la 6 ianuarie 1813, ne dovedește faptul : „În ceea ce mă privește, nu mă pot mulțumi, din cauza multiplicității orientărilor ființei mele, la un singur fel de gîndire : ca poet și artist sînt un politeist ; dimpotrivă, sînt panteist ca cercetător al naturii, iar cele două poziții sînt egal de hotărîte. Cît despre nevoia personalității mele a unei ființe supreme socotită sub raport etic, adaug că am avut grijă și de aceasta. Lucrurile cerești și pămîntești alcătuiesc un domeniu atît de vast, încît numai organele tuturor ființelor luate împreună le pot cuprinde."

Universul mental goethean, dominat de legi, în veșnică „metamorfoză", lipsit însă de articulații rigide, lăsînd așadar joc liber forțelor suprasensibile, care asemeni concepțiilor animiste primitive, asemeni conceptului de *Mana,* însuflețesc întreaga lume, are asemănări de suprafață cu natura lui Spinoza *(Deus sive Natura).* Deosebirile sînt însă esențiale. Lucian Blaga a relevat faptul : „Natura lui Spinoza e un Dumnezeu impersonal, matematic, mecanic, geometric. «Natura

[1] Th. Kappstein. *Goethes Weltanschauung. Rössl. München.* 1921. pp. 43—44 Leipzig și Kant-Schiller.

lui Goethe e țesută și legată și ea cu noduri și legi, dar în esență ea rămîne antimatematică, în veșnică pulsație, un organism viu. Geniul lui Goethe nu s-a identificat definitiv cu schema spinozismului." (Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 235—236).

Viziunea cosmologică a lui Goethe integrînd omul ca ființă activă, titanică și prometeică, nu-i putea răpi acesteia veșnicia dăinuirii. Poetul mărturisea lui Eckermann, la 2 mai 1824 : „am hotărîta convingere că spiritul nostru este o ființă de natură total indestructibilă ; este o realitate activă, din eternitate în eternitate"... Goethe se definește, astfel optimist și pe temeiul aceluiași dinamism creator, specific ființei umane, care situează pe om în lume și-l conduce la suprema înțelepciune, împăcată, stoică, activă :

Oricum ar fi viața, este bună !

Formularea săvîrșită aforistic își află în fascinantul poem *Weltsele* elanul nețărmurit și inserarea în Cosmos a omului :

„La finele voiosului festin, / pulverizați-vă prin toate orbele stelare. / În fulger săgetați vecinătățile solare. / Vă înfrățiți cu astralele genuni ale eternității !"

Se intonează astfel, în avîntul inspirației poetice, un vast ciclu de poeme de inspirație cosmică, întregind o viziune siderală, în care om și lume, prezență trecătoare și veșnicie, durată și schimbare, existență și neființă, naștere și moarte, suflet și univers, împăcare cu sine în seninătate se armonizează : este cîntecul sferelor, în durata Eonilor :

„Căci totul trebue să se risipească în nimic, dacă vrea să dăinue în Ființă". (Eins und Alles.) „Clipa este eternitate (...) ; Întoarce-te spre adîncurile tale dinlăuntru, vei afla acolo realitatea fundamentală ; (...) ...Adevărul a fost de multă vreme aflat, / a legat laolaltă suflete alese ; Omule, caută să dobîndești străvechiul adevăr !" (Vermächtnis) ; mă aflu pe lume, pentru a mă minuna ; (Parabase) ; în fața voinței, arbitrarul se retrage (Urworte. Orphisch).

*

* *

...Dar cum vom putea evoca din cîteva perspective și prin mijlocirea cîtorva semne, suferința în spirit a ființei care, pentru a *„scruta adîncit Natura"*, *(Satyros, Act V)*, *„izvorul vieții"*. *(Faust,* I, *Studienzimmer)* și a se rosti pe sine, a elaborat, pentru fiecare din tărîmurile cercetate, un limbaj nou ?

...Ne aflăm, prin mijlocirea ființei lui Goethe, în fața universalității spiritului uman, reprezentat prin drama mistuitoare a Cunoașterii, prin revolta faustică împotriva poncifului și logomachiei pretențioase ; surprindem dialogul omului cu universul, prin elanul creației, călăuzit de „eternul feminin" și sub imperativul Acțiunii, pentru binele colectiv. Totul susținut fiind prin impulsul irepresibil de a se ridica pe sine, depășindu-se și reînnoindu-se fără încetare.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DRAMA CUNOAȘTERII LUI EDGAR POE

Fără să tindem către clasificare tipologică și neexcluzînd exemplele de îmbinare a pozițiilor contrarii, am putea deosebi o călăuzire spirituală diferită a oamenilor, după drama lor interioară, fie înspre cunoaștere, fie înspre problemele etice și religioase. Direcțiile se definesc încă din adolescență și se întăresc progresiv. Ele pot contopi în orbita lor nu numai dominantele psihologice ale ființei, dar întreaga viață lăuntrică. Sînt cazurile extreme, care, adesea, nu sînt streine de anume devieri morbide. Între aceste poziții-limită, reprezentate prin luciditatea aproape inumană, conducînd la enciclopedism și erudiție avidă, sau, de altă parte, la scrupul moral și misticism religios, se înșiră pozițiile medii ale oamenilor care participă, deși inegal, din amîndouă domeniile. Este, de bună seamă, aci, o predestinare structurală, legată de ființa intimă a individului. Orientarea într-o direcție sau alta și gradul de absorbție al acestei diriguiri sînt comandate de o complexiune sufletească de adîncime.

Adeseori, însă, călăuzirea către unul din polii vieții interioare — cunoaștere sau problematică morală — este legată de o nevoie de cuprindere a valorilor absolute, de depășire a propriilor limite. Fără îndoială,

această năzuință către absolut este, la rîndu-i, dominată tot de predestinările lăuntrice. Dar acestea din urmă, recunoscute ca neîndestulătoare pentru cuprinderea idealului urmărit, se vor amplificate. Omul nu-și mai aparține ; își anulează egoismul, simțul de conservare, integritatea și echilibrul spiritual. El vrea să domine lumea prin cugetare, sau să ajungă la o perfecție morală, cu sacrificarea propriei vieți. Efortul lui Arthur Rimbaud de a ajunge în posesia unui instrument de cunoaștere a lumii printr-o îndelungată detracare (déréglement) a simțurilor, sau nevoia de asceză la mistici reprezintă atari tendințe de anulare a propriei vieți vegetative, pentru obținerea unei stări mai priincioase, de comunicare cu absolutul. Omul își pulverizează deci stabilitatea sufletească, își mortifică biologicul și carnea, acceptă suferința și primejdia demenței, le caută chiar. El rafinează, ascute, exasperează toate resursele lui de participare la viața spirituală, neglijînd sau disprețuind planul material și vegetativ, imediat și gregar al vieții ; un atare om experimentează cu sine, disprețuitor față de consecințe, indiferent la grija securității personale ; el înțelege intuitiv că servituțile corporale și echilibrul sănătății îl mențin în imediat, în utilitar, în nesemnificativ, și caută să depășească aceste planuri, prin anulare a propriei ființe, chiar cu prețul propriei prăbușiri.

Viața literară ne-a oferit pînă acum exemple tulburătoare de atari aventuri în căutare de absolut. Arthur Rimbaud, exilatul într-o lume impură, pe care angelismul lui esențial o repudia, a căutat să se apropie de planul suprasensibilului, prin operarea unei adevărate mutații structurale („par un long, immense et raisonée déréglement de tous las sens"...) ; Stephane Mallarmé a pornit în aceleași căutări de absolut, experimentînd savant o nouă alchimie a verbului ; iar Edgar Poe s-a mortificat, la rîndu-i, în suferințe tragice, lunecare în drogări și dipsomanie, din aceeași nevoie a cuprinderii de absolut. Lista nu este, firește, limitativă. Dar chipurile celor trei poeți rămîn dominante în această încercare temerară de a cuceri necuprinsul, după cum rămîn dureroase, pentru condiția umană, neizbutirile lor măr-

turisite. Căci nu putem interpreta altfel tăcerea prematură a lui Rimbaud și părăsirea poeziei pentru viața de negustător în Abisinia, sterilitatea lui Stéphan Mallarmé și limitarea în migăliri formale, ca și încercarea de supremă mistificare a lui Edgar Poe de a descompune algebric, prin convergență deliberată de efecte și procedee, păienjenișul aerian, în ale cărui fire poetul încercase captarea vibrațiilor de dincolo de lume... (în poemul *Corbul*, explicitat în eseul său, *Geneza unui poem*).

Ca și Lautréamont, cu care Edgar Poe are puternică înrudire spirituală, povestitorul american ne înfățișează un spirit care unește în sine rigorile matematice cu presimțirea ocultului. Aparent, armătura logică, strictețea raționamentului limpede și lucidităților veghei rezumă pe poet, care-și construiește, după cum afirmă și chiar teoretizează, poemele și opera după rețete și artificii estetice, îndemînatec folosite. În realitate, acest întreg aparat logic și științific, cu supravegherile și rigoarea lui, nu alcătuia decît o suprastructură. Fondul adevărat al omului era esențial emotiv, vibratil, macerat de suferinți fără obiect. Ianus modern, ființa lui spirituală avea două fețe, îndreptate, una în afară, de unde căuta să surprindă simetriile și formele geometrice ale lumii, și alta înspre adîncimile ființei, urmărind cu halucinantă luare aminte jocul devenirilor lăuntrice. Între cele două călăuziri nu exista însă o separație de nivel, ci comunicări intime. Edgar Poe nu a urmărit numai limpidități și soluții, contururi precise și suprafețe bine luminate ; a căutat umbre, fantome ; a ascultat tăceri, a întrebat și a cercetat enigme. Dacă s-a străduit adesea pentru a obține dezlegări de probleme, a știut alteori să rămînă în nesiguranță, în provizoriu. A îmbinat astfel, într-o viziune cu năzuinți de precizie matematică, visul autentic, aspirația poetică și elanul imaginativ. Fără a despica lumea în planuri diferite și opuse, s-a îndreptat deopotrivă către inefabil și către valori cantitative, măsurabile. Era, dealtminteri, înzestrat pentru această îndoită exploatare. Pasiunea lui matematică și curiozitățile lui științifice își găseau

întregire în freamătul neliniștii care-l situa mai aproape de inima lucrurilor. Compasul și calculul, sextantul și logica nu risipeau vraja poetică, mirările lui ingenue. Cu aceste ultime instrumente mlădioase și cu o largă deschidere de cuget, neînchistat în formule, polivalent și, în sensul pur al cuvîntului, disponibil, Edgar Poe și-a închinat existența demonului cunoașterii.

Ca și la Rimbaud avea, către această prospecțiune, o predestinare structurală ; asemeni poetului francez, Edgar Poe simțea nevoia unei amplificări artificiale a propriilor posibilități de cunoaștere, de unde părăsirea lui experiențelor toxice și alcoolismului. Baudelaire stăruie undeva asupra caracterului premeditat și metodic al intoxicației lui Poe ; el nu se poate sustrage impresiei că, alcoolizîndu-se, Poe nu făcea altceva decît să recurgă la un mijloc de spulberare a propriilor articulații interioare, în vederea cuceririi unei alte lumi. Alcoolismul lui Poe nu ar fi fost decît o metodă lucid întrebuințată de a se depăși pe sine.

Poate că în această concepție a lui Baudelaire intră deopotrivă puțin romantism și oarecare exagerare, în sensul că procedeul, dacă poate fi numit astfel, nu a fost folosit conștient și programatic, ci a fost urmărit dintr-un îndemn obscur. Oricare ar fi fost însă mobilele și mecanismul, rezultatul este același : Poe și-a sacrificat echilibrul, corpul și comoditățile de gîndire, pentru a se depăși.

Rezultatele acestei dezaxări se pot măsura prin caracterul implicit, firesc, săvîrșit fără efort conștient, al procesului de cunoaștere. Edgar Poe a fost un introspectiv predestinat. Nu s-a fixat însă pe funcțiunile lucidității, sau numai pe acestea. Antenele lui aveau vibrări tainice, în armonie cu stările vagi, crepusculare, în care spiritul, nedestoinic de a se aduna, se află risipit în pierderi onirice sau agonice. Recitiți începutul nuvelei *Puțul și pendulul*. Nici un alt scriitor nu a scoborît mai adînc în limburi, nici unul nu a cuprins mai adevărat tresăririle nelămurite, șovăirile, deschiderile ațipite de zare, recăderile letargice, dansul nelămurit al nălucirilor pe ecranul vieții evanescente. Gînditorul supremelor

lucidități era în realitate cufundat în hățișul întortocheat, împletit din filoane venind din adîncuri ereditare, al puterilor de viață latente, sau pe cale de dispariție. Poetul corespundea cu zona turbure, imprecisă, în care viața se îngînă cu visul și cu moartea, cele două fețe ale risipirii omenești.

Astfel, pasul către intuirea sau gîndirea morții se făcea, la Edgar Poe, fără greutate. *Monologul dintre Monos și Una*, cercetarea logică, reflecția și metafizica aveau să se adauge experienței personale de adîncime. Înțelegerea morții este pentru om prea hotărîtoare, pentru ca acesta să se încredințeze unui singur instrument de călăuzire. Intuiția, spaima, viziunea directă, experiența internă, gustul neantului și al căderii, nevoia risipirii se întregesc cu resursele căutărilor logice. Edgar Poe construiește citadela, dar o și atacă în același timp frontal. Nu se limitează la o singură metodă. Participă la cunoaștere cu toată ființa. Cunoașterea nu este, pentru el, un lux al spiritului, ci o nevoie vitală. Omul trebuie să i se consacre total, cu fibrele cărnii și cu fremătarea gîndului, cu nelămuritul adîncimilor și cu limpezimea veghei.

Se forțează astfel dezlegarea enigmei. Ne putem chiar întreba dacă, în realitate, problema morții nu se punea decît secundar, oarecum derivat, sensibilității și gîndirii lui Poe. În adevăr, pe acest teren, Poe era clădit din certitudini. Supraviețuirea nu-i apărea ca un semn de întrebare. Chinul metafizic era astfel atenuat. Nu-l interesa decît modalitatea efectuării faptului, mecanismul, căruia, însă, experiențele interioare îi ofereau numeroase analogii. Ceea ce încorda, prin urmare, spiritul lui Poe, a fost poate mai degrabă enigma în sine, nelămuritul. Poetul avea simțul tainei și neliniștea de a voi să o spulbere, de a o explica logic, sau de a o învălui prin tentacule și împresurări. Moartea se integra astfel misterului, sau prin mecanismul obscur de trecere înspre domeniul permanent al umbrelor. Taina avea deci pentru Poe ceva iritant, insuportabil ; el tindea să o reducă la schematizări clare, deopotrivă prin raționamente și operații logice, sau prin adeziuni intuitive, directe.

A risipit în această direcție toate bogățiile spiritului său plural. A procedat în aparență metodic, folosind instrumente și date științifice, dar rămînînd în realitate poet. Și fantezia poetică îl urmărește peste tot, de la intuirile propriilor afunduri sufletești, pînă la pribegiile astrale.

Introspectivul era în același timp un cosmograf. Plimbarea singuratică îl rătăcea deopotrivă pe cărările cerului (vezi poemul său cosmologic *Eureka*). Nemulțumit cu propriile limite, Poe elabora teorii cosmogonice. S-ar putea presupune că inteligența obsedată de simbol matematic a operat cu date de mare precizie, aducînd contribuții efective unei discipline științifice, care va rămîne totdeauna în stadiul ipotezelor. Dealtminteri, zelul admiratorilor grăbiți a și descoperit în reveria cosmografică a lui Poe și în intuițiile lui fulgurante valori științifice pozitive. În realitate, ne aflăm în fața unui romantism științific, unui poem în proză. Zborul imaginativ a fost prea îndrăznеț și infiltrația sufletului poetic prea adîncă, pentru ca poetul să ne poată prezenta o lucrare de gîndire severă, cu excluderea filonului emotiv.

Este, de bună seamă, mai bine așa. *Eureka* exprimă mai adînc, mai complet, pe Edgar Poe, inteligență călăuzită de rigori algebrice, dar adîncită prin copleșitoare vibrații emotive.

(1945)

BCU IASI/CENTRALA

ATELIERUL LUI BALZAC

Se pot statornici numeroase corespondențe concrete, privind biografia și ambianța imediată a existenței unui om și lumea lui de gînd. S-a arătat astfel măsura în care stilul de viață, îmbrăcămintea sau alegerea și înjghebarea locuinței exprimă specificul sufletesc al unei ființe. Honoré de Balzac, sub înrîurirea lecturii lui Lavater, și-a definit totdeauna ființa spirituală a eroilor prin atare corelații : în romanul său *La vieille fille*, de pildă, înfățișează psihologia intimă a eroinei principale, prin descrierea amănunțită a casei acesteia.

Metoda și-a aflat o vastă aplicare, prin înjghebarea muzeelor consacrate marilor dispăruți. Apartamentul în care a locuit Balzac între 1840 și 1847 în actualul cartier Passy din Paris (47, rue Raynouard), restituie astfel, într-o sugestivă și patetică evocare a cadrului material de viață, ființa frămîntată a creatorului *Comediei umane*.

Încă din vestibulul locuinței, vizitatorul intră în ceea ce am putea numi microcosmul balzacian. Evocarea vieții lui Balzac este săvîrșită, am zice, în cercuri concentrice, avîndu-se ca punct de plecare înfățișarea ființei fizice a omului : busturi monumentale multiplicate (Hébert, David d'Angers, Putinnati), portrete datorate unor gravori și desenatori (Gavarni, Seguin, Boulanger...), ca-

ricaturi (Daumier, Granville). Ca și în cazul lui Goethe, asupra căruia mărturiile iconografice abundă, reprezentările multiple ale lui Balzac îngăduie privitorului desfășurarea unui film în succesiunea vîrstelor. Reține cu deosebire laviul de sepie înfățișînd pe Balzac către vîrsta de douăzeci și cinci de ani — privire caldă și fața iradiind vigoarea unui suflet intact în fața lumii, ale cărui vînzoliri se pregătește să le înfățișeze în operă — și profilul, desenat cu mina de plumb, a lui David d'Angers, figurînd simbolic pe meșterul aflat „în mijlocul vieții", în plină vigoare a împlinirilor.

Urmează pe o zonă exterioară, dar apropiată de viața lui Balzac, portretele părinților și sorei scriitorului : privitorul identifică astfel persoanele fizice apropiate care-și aveau un contur pur mental, în pasionanta *Corespondență* a scriitorului.

Pe o arie mai depărtată a acestei cuprinderi a vieții balzaciene se află, grupate încă din vestibul, cadrele generale, înlăuntrul cărora s-a desfășurat viața artistului : localitățile în care a trăit, colegiul în care și-a făcut studiile, locuințele din diferite epoci, avîndu-și corespondențe în romanele sale.

Pe un cerc exterior ființei fizice a lui Balzac, dar mergînd în intimitatea vieții sale, se află întrunite imaginile cîtorva prieteni intimi, cu deosebire a doctorului Bouillaud, al cărui profil moral a alcătuit modelul lui Bianchon, personaj important al *Comediei umane*.

Cultul prieteniei era însă întregit la Balzac de temperamentul lui pasionat. Se afirmă, pe un plan care merge și mai adînc, roiul femeilor în viața și opera scriitorului : Laure de Barny (afecțiie calmă, sfîrșită melancolic), Madame de Castries (modelul ducesei de Langelas ; dramă acută, prilejuită de o cochetă instabilă și fantezistă), Zulma Carraud (prietenie intelectuală) și mai ales Doamna de Hanska, marea pasiune în durată, prelungită șaptesprezece ani, împlinită prea tîrziu și, după moartea scriitorului, deviată, din partea iubitei, printr-o comportare lipsită de stil.

Sfera își lărgește însă, vast, dimensiunea, cuprinzînd întreaga epocă, începînd cu Primul imperiu, Restaura-

ția și Monarhia din luna iulie. Iradierea personalității lui Balzac cuprinde întreaga viață socială a vremii; obiectul unei expoziții specile, intitulată *Balzac și Administrația*, cu durată limitată la luna septembrie 1974, pe care scriitorul rîndurilor de față a avut prilejul de a o vedea.

Ne aflăm în fața unui adevărat studiu sociologic: figuranții reprezentați prin fauna birocrației vor fi înfățișați în trăsături sugestive și crude de scriitorii și caricaturiștii vremii, care le-au denunțat stereotipiile, morga față de subalterni sau umilitatea față de superiori, ridicolul stilului administrativ; vom afla o imagine a acestei lumi în fresca vastă a *Comediei umane*.

Toate aceste repere exterioare, deși intim împletite, cu ființa de gînd și opera lui Balzac, nu înfățișează însă decît indicații generale ce aveau să introducă în felul de a fi, simți, de a se comporta și de a lucra al omului; mărturii numeroase evocă pe omul de lume, adevărat dandy, frecventînd saloanele și cultivînd adesea o stupefiantă eleganță a veșmîntului (o factură a unui magazin din strada Richelieu arată că, în răstimp de șase luni, Balzac și-a procurat șaizeci de perechi de mănuși!); cofrete conținînd flacoane de parfum, dăruite femeilor iubite; mărturii ale activității de tipograf și editor al scriitorului, încheiată în anul 1829 cu o catastrofă (nouăzeci de mii de franci datorii); dovezi ale greutăților bănești, avertismente, sechestre; un certificat de închisoare la Garda Națională, pentru a nu fi răspuns la o convocare; contracte cu editorii: portrete de editori și ilustratori ai operei, toate aceste documente ajungînd la pasionantele, pentru critic și istoric literar, facsimile de pagini manuscrise, brăzdate de modificări, intercalări, ștersături întrerupte prin desene sau, mai ales, prin socoteli bănești, dovedind obsesiile care urmăreau pe Balzac în timpul lucrului.

Locuința este întregită de o vastă bibliotecă situată la subsol, înfățișînd numeroasele ediții ale operei, însoțite de bibliografie.

Ființa complexă a omului este astfel evocată, în acest muzeu, din amănunte convergente, deși disparate:

scriitorul realist, care a zugrăvit în cele o sută de volume fresca epocii, era, în același timp, un exaltat al imaginației, autor al *Serafitei*, *Louis Lambert*, sau *Le peau de chagrin*, adept al lui Swedenborg, rătăcind în domenii himerice : muncitorul îndîrjit, concentrat asupra lucrului, pînă la douăzeci de ore pe zi, era un om iubind mondenitățile și viața frivolă a saloanelor, unde și-a aflat, dealtminteri, un cîmp de observație ; scrutătorul pătrunzător al moravurilor și oamenilor era deopotrivă și poate mai ales un intuitiv, care presimțea mai mult decît cunoștea prin examen laborios și analitic (nu s-a dovedit oare, într-o revistă de specialitate, într-un studiu recent, că Balzac a descris, cu șaptezeci de ani înainte de Kraepelin, o anume boală mentală ?) ; temperamentul vulcanic, iubind și adesea suferind ca un adolescent, era în același timp un om de afaceri ce se voia lucid, dar care, pînă la urmă, se afla, cu toate imensele lui cîștiguri, în pierdere și strîmtorat ; frecat de realitatea imediată, descurajatoare pentru elanurile lui titanești, Balzac trăia totuși într-o lume de ficțiuni, socotită de el mai adevărată decît lumea reală și populată de cîteva mii de personaje imaginare, chemate la viața artei, în operă.

Balzac a trăit pentru această operă, căreia i s-a dăruit. Dacă nu a putut să o ducă la bun sfîrșit, copleșit fiind prin suferința suscitată de uzura corporală a unei munci supraumane (în concepția lui, *Comedia* ar fi trebuit să cuprindă încă 30—40 de romane !), a putut înălța o arhitectonică fără egal în istoria literaturilor numai prin credința în iradierea geniului său, convingere apărută ca o iluminare în cursul anului 1833, cînd, după apariția romanului *La médecin de compagne*, a avut viziunea panoramică a întregii texturi a *Comediei umane*. Atunci a năvălit în locuința sorei sale, rostind exaltat :

— *Salue-moi, care je suis tout bonnement en train de devenir un génie !*

Cum va putea iubitorul de artă reda simțămîntul cu care a trecut pragul cabinetului de lucru al lui Balzac, decît prin amintirea tuturor încăperilor în care s-au des-

făşurat meditaţia, visul şi munca adesea devastatoare a marilor înfăptuitori ai lumii ?

Camera de lucru a lui Balzac are dimensii mici : o încăpere pătrată, cu latura cam de trei metri şi jumătate. (În reflexiile sale, Leonardo observă că sălile mari risipesc gîndul, în timp ce camerele mici îl îndeamnă la concentrare : citäm din memorie.) Vizitatorul se apropie cu sfială de masa mică de stejar pe care se află cafetiera în care Balzac îşi încălzea cafelele ce aveau să-i întreţină limpezimea spiritului în nopţile lui de muncă istovitoare, şi, alături, în mulaj, mîna care a scris *Le père Goriot.*

...Este masa despre care Balzac a mărturisit Străinei, Doamnei de Hanska :

„Această masă mi-a văzut toate durerile *(toutes les misères)* : mi-a culeş toate lacrimile ; mi-a cunoscut toate planurile şi ghicit toate gîndurile ; aş spune că braţul meu a tocit-o, în timp ce luneca deasupra, în timpul scrisului."

...Şi mai este fotoliul din faţa mesei, care, prin formă, aminteşte cărturarului peregrin printre valorile culturii, fotoliul din Weimar, din camera mortuară a lui Goethe.

...Iar de la fereastra ce dă înspre Sena, vizitatorul, recules şi copleşit de aceste permanenţe ale vieţii în spirit, sugerate de ambianţele în care au trăit marii înfăptuitori, ghiceşte, ascunsă printre grădini, o locuinţă amintindu-i destinul tragic al unui urmaş al lui Balzac. Este edificiul în care s-a aflat clinica particulară a doctorului Blanche : casa de sănătate, unde, rătăcit în nebunie, se stingea, cu ani în urmă, Guy de Maupassant.

Contemplatorul poposeşte recules în camerele care înfăţişează microcosmul balzacian, lumea lui de fiecare zi, alcătuită din mobile şi amintiri, din documente şi fotografii. Dar, dincolo de acest microcosm, şi intim îmbinat cu acesta, se află adevăratul Univers al lui Balzac, lumea pe care acesta a avut-o în gînd şi căreia i-a dat viaţă, prin personaje, pasiuni, atmosferă şi privelişti, în *Comedia umană.*

CUNOAȘTERE ȘI VALORI ETICE ÎN OPERA LUI DOSTOIEVSKI

Lectura operei lui Dostoievski, îngăduind, prin identificare de gînd cu suferința autorului, apropierea de zona de adîncime din care s-a înfiripat activitatea sa artistică, ne dezvăluie un registru subiectiv singular, ce-și află, totuși, corespondențe cu personalități și opere afirmate în diferite epoci, în istoria vieții culturale. Fără îndoială, asemeni marilor înfăptuitori — Shakespeare și Balzac cu deosebire — cititorul va descoperi în operă, alături de regimul sufletesc de reculegere și dramă, împliniri străine de această cadență vitală : trăsătură bufonă și suris, burlesc și satiră. Dar aceste devieri de la atmosfera morală dominantă a omului nu sînt decît mărturii ale unei sensibilități vibratile, revelînd un suflet căruia nimic din ceea ce este omenesc nu-i era străin.

Încercarea cititorului de a se menține la datele centrale ale gîndirii dostoievskiene va conduce astfel la stabilirea unor coordonate care situează fizionomia lăuntrică a scriitorului rus într-un context spiritual de date permanente, cu care această operă prezintă adiacențe, dincolo de anume diferențe de amănunt și de stil cultural :

— climatul tragediei grecești, în primul rînd, reprezentînd prin timbru emotiv și prin semnificația cutremurătoare a mitului Atrizilor, o prefigurare, prin transpunere în viața socială rusă a secolului al XIX-lea, a operei sale, și mai cu deosebire a *Fraților Karamazov ;*

— drama pascaliană a oamenilor „care caută în suferință", *qui cherchent en gémissant ;*

— poziția morală a omului, trăindu-și existența cotidiană, dar destoinic de a se ridica în același timp la planul permanențelor, depășindu-se pe sine, sublimîndu-și suferința și ajungînd la o lume de valori, pe care o propune omenirii, ca îndreptar ;

— năzuința, exprimată cîndva de Georg Friedrich Haendel, de a nu se limita, prin operă, la a desfăta pe oameni, ci de a se strădui a-i face mai buni.

Universul lăuntric dostoievskian, contradictoriu și complex ca însăși viața, nu poate fi definit în contururi bine desenate și nu poate fi cuprins analitic, în toate dimensiile sale, în explorare sumară. Ne vom restrînge, așadar, periplul, la două călăuziri principale, observînd că lectura lui Dostoievski, mai cu deosebire pentru cititorul tînăr, este răscolitoare și revelantă ; parcurgerea integrală a operei conduce la criză morală, confruntare cu sine și acces la un alt tărîm spiritual.

*

* *

Se afirmă încă din primele lucrări ale autorului o nouă înțelegere a omului. Continuînd filiera romantică, Dostoievski dezvăluie ceea ce s-a numit zona psihologiei adîncurilor. Scriitorul nu se oprește, după exemplul clasicilor, la viața conștientă, dezvăluind „caractere" bine conturate, reductibile la formulă. El ajunge pînă la implicațiile de adîncime ale gîndului, căruia îi intuiește impulsiile nemărturisite și contradicțiile, informulabilul, ambivalențele și tendințele ereditare, nesiguranțele și suferința. *Tema dublului,* de pildă, este ilustrată prin pa-

tetica luptă cu sine a lui Goliadkin, ce se va rezolva în destrămarea alienării.

Înțelegerea omului în opera lui Dostoievski depășește conturul liniar al convenției clasice și ajunge la adevărul și frămîntarea vieții, solicitată de tendințe opuse, minată de îndoieli și oscilînd între realitate și vis. Dincolo de limpezimea conștiinței se întind, pentru scriitor, continentul subconștientului și zona deliberărilor morale, a luptei cu sine însuși, pe care le ilustrează suferința unui Raskolnikov, desperarea lui Svidrigailov sau Kirilov, ruminația mentală, conducînd la act scelerat, a lui Smerdiakov.

Scena vieții umane nu este înfățișată numai din perspectivă exterioară, prin reflectoare cu lumini crude, ci dezvăluită prin motivările ei de adîncime, adesea nedeslușite nici chiar de eroii dramei. Ființa umană nu se reduce la luciditate ; lumina de deasupra se desprinde din penumbră și, adesea, din tenebrele din adîncuri. Omul apare asemeni unui ghețar plutind pe întinderile oceanice : partea cea mai însemnată se află, informă, nebănuită, dedesubtul suprafeței apelor.

Artist surprinzînd intuitiv viața sufletească de adîncime înfățișată în opera sa de romancier, Dostoievski nu a șovăit, totuși, să teoretizeze. A făcut-o în scurte, obscure și fugitive notații din *Însemnări din subterană* (1864), la vîrsta de patruzeci și trei de ani : dincolo de gîndirea clară se vădesc în concepția lui Dostoievski, în ființa umană, capriciul, frivolitatea, dezordinea, furtuna afectivă care mătură ca un imens val marin hotărîrile înțelepte, îndelung meditate ; dincolo de persoana integră — decor social înșelător — se află imoralitatea, „tendința distructivă și haosul". Viziunea idilică a „trestiei gînditoare", sugerată de Pascal, face loc simbolului patetic, al luptei omului cu sine, a structurii sale, clădită pe un subteran. Asftel, *subteranul* dostoievskian întîlnește simbolurile tot atît de sugestive, ale marilor descoperitori ai vieții sufletești de adîncime, Novalis și James Joyce : primul, comparînd, în romanul său simbolic *Heinrich von Oftertingen*, sufletul uman cu o *hrubă de mină*, iar al doilea cu un *labirint*.

Simbolul subteranului, adică psihologia adîncimilor, va opera în orînduirea vieții umane o adevărată secțiune transversală, ajungînd pînă la zona în care conștiința se rezolvă în evanescențele subconștientului, voința hotărîtă își află un suport în dorința impură, în care actul individual prelungește tendința ereditară, normalul învecinează patologicul, unicitatea persoanei alcătuiește un ecou al tălăzuirilor sociale. Secțiunea transversală a sufletului omenesc dezvăluie astfel forțele primordiale, necunoscute, ale puterilor atavice, amănunțind straturile succesive ale vieții personalității, întocmai cum Marele Canon din America de Nord, călătorul poate citi istoria pămîntului, în succesia straturilor geologice.

Antropologia dostoievskiană, ilustrată prin galeria contrastantă de personaje reprezentate prin Petru Ștefanovici Verkhovenski, Rogojin, Șatov, familia Karamazov, fără a uita pe nefericitul Devușkin, din *Oameni sărmani*, sau portretul de neuitat al femeilor, cu deosebire Sonia Marmeladova, Nastasia Filippovna sau Grușenka, cuprinde ființa omenească în toată complexitatea, nuanțarea și contradicțiile acesteia, negînd cu hotărîre formula rezumativă și profilul sumar, al psihologiei clasice. Elaborarea acestei înțelegeri a omului recunoaște, de bună seamă, aluviuni multiple: în primul rînd, complexiunea sufletească a lui Dostoievski, minată de boală, devastată de suferință, sfîșiată de o tragică experiență de viață, în care condamnarea la moarte și viețuirea în *Casa Morților* alcătuiesc componente hotărîtoare; confruntarea introspecției cu varietatea neistovită a exemplelor umane întîlnite în viață și surprinse în adevărul lor ultim, printr-un spirit de observație nemilos, de o acuitate maladivă; lectura de tinerețe a lui E. T. A. Hoffmann, în care a aflat îndemnuri la cunoașterea de adîncime a omului: și, în același timp, întreaga biografie a scriitorului, cu dramele nemăsurate ale acesteia, cu suferința ei indicibilă. Socotim, astfel, că înțelegerea acestei opere nu poate fi despărțită de drumul parcurs de scriitor, în viață.

Dostoievski a fost un anticipator al mai multor direcții psihologice moderne. Nu le vom amănunți. Vom

aminti numai cîteva orientări. Portretele halucinante de adevăr și relief ale eroilor săi, înfățișînd ființe cuprinse în unicitatea lor, prefigurează o concepție caracterologică evoluată, ca și o viziune de psihologie diferențială; eroii lui Dostoievski nu trăiesc cotidian, vegetativ, ci au o existență multidimensională, frămîntați fiind de preocupări etice, de drame de conștiință, însuflețiți de idei călăuzitoare sau aderînd la mișcarea vieții sociale, care pulsează în jur. Omul singular trăiește într-o înconjurime, psihologia individuală și psihologia socială participă la aceeași împlinire.

Trăind cotidian, eroul dostoievskian își exprimă o filosofie, o concepție de viață, o morală sau, adesea, o depășire a valorilor etice, integrîndu-se într-o comunitate spirituală sau revoltîndu-se împotriva acesteia.

Alături de Balzac, Tolstoi, Hoffmann și Dickens, Dostoievski a contribuit hotărîtor, prin eroii pe care i-a zămislit, la o mai adîncită cunoaștere a omului.

*

* *

Între omul subteran, veleitar, vegetînd adesea potențial, și personajul social, trăind activ pe plan concret, se interpun însă conștiința morală, scrupulul, îndoiala, deliberarea, „putința negației" de sine. Personajul dostoievskian este un om pentru care valorile etice primează. Existența cotidiană nu-și află, printre eroii lui Dostoievski, semnificație decît în măsura în care principiul etic este respectat, cumpănit teoretic sau repudiat, în fapt. Cititorul este introdus încă din primele cărți ale autorului într-o existență dominată de problemele esențiale ale vieții lăuntrice: libertatea morală, dragostea, mila, dreptatea, împreună cu toate implicațiile psihologice ale acestora: orgoliul sau umilința, resemnarea și ura, ascetismul sau luxura, conducînd la act irresponsabil și crimă, la remușcare și ispășire. Scriitorul se situează dincolo de rigorisme convenționale; el ajunge, prin simțul suferinței, la purificare (Raskolnikov, Sonia),

asasinat (Smerdiakov, Rogojin), culpă morală, la îndemnul la act, prin sugestie sau numai prin dorință nemărturisită (Ivan Karamazov), acțiune incoerentă, irațională, de cruzime gratuită, incomprehensibilă (eroul *Însemnărilor din subterană*), sau puritate angelică (Mișkin). Situîndu-se între poziții extreme, eroii dostoievskieni vor putea fi integrați unei tipologii bipartite : între ființe demoniace și scelerate, ca Nicolai Stavroghin sau Petru Verkovenski, și eroii ajunși la puritate, ca Alioșa Karamazov sau Zossima.

Drama morală nu este însă, în înțelegerea lui Dostoievski, desprinsă de imperativele cărnii, ca și de condițiile sociale. Ființa umană își află cumpăna între imperativele instinctului, senzualitatea frenetică, dezlănțuirile elementare ale violențelor pasionale și realitatea socială în care individul trăiește. Dacă psihologia dostoievskiană nu se mărginește la condiția omului izolat, stabilind o integrare a acestuia în frămîntarea socială, etica scriitorului va depăși, la rîndu-i, drama conștiinței, aflîndu-și un punct de plecare în responsabilitatea morală, și ajungînd la o problematică socială.

Dostoievski va repudia astfel servajul, denunțîndu-l ca fiind un „fenomen groaznic și respingător" și ajunge la o atitudine socială generală, față de „umiliți și obidiți", denunțînd toate violențele pe care le-a amănunțit sub diferite forme, în romanele sale : opresiunea, brutalitatea, cruzimea, injustiția.

Diferit prin factură artistică și tonalitate emotivă de Lev Tolstoi, Dostoievski se unește totuși cu acesta din urmă în proclamarea aceluiași ideal etic, comun întregii umanități ; unirea tuturor oamenilor prin dragoste. Formularea a fost săvîrșită în discursul ținut de Dostoievski la comemorarea lui Pușkin, cu cîteva luni înaintea morții sale, în luna iunie 1880. Prin aceasta, discursul lui Dostoievski ia semnificația unui testament moral. Citām din ultima scrisoare, pe care romancierul a trimis-o soției sale Anna Grigorievna (Dostoievski, *Lettres a sa femme*. tr. fr. vol. II, Paris, Plon, pag. 353).

„...Și cînd, la sfîrșit, am proclamat *unirea universală* (subl. în text.) a oamenilor (în sală, n.n. I.B.) a fost un adevărat delir. (...) Oameni care nu se cunoșteau plîngeau, suspinau și se îmbrățișau, *jurîndu-și unii altora de a deveni mai buni, de a nu se mai urî și de a se iubi*" (subl. în text).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DE LA DRAMA DE CONȘTIINȚĂ, LA ELABORAREA ARTISTICĂ : JOHAN AUGUST STRINDBERG ȘI LUPTA CU FANTASMELE

Apropierea personalității și operei lui Strindberg nu poate fi, în credința noastră, neutră, impersonală, redusă la o perspectivă exterioară. Această din urmă incidență, singura la care se rezumă examenul critic zis obiectiv și — pentru a spune lucrurilor pe nume — didactic, nu poate și nu trebuie să fie decît o întregire a unei intuiții psihologice de adîncime a omului ; aceasta singură poate conduce pe critic la o participare la drama intimă a scriitorului.

Suferința omului a fost, în adevăr, atît de cumplită, exacerbată fiind de sfîșietoare crize de conștiință, încît înregistrarea documentară a acestor dureri, notate cronologic și văzute din afară, nu poate în nici un caz reconstitui viața lui intimă.

A fost o ființă inițial dezmoștenită, adică lipsită de afecție în timpul copilăriei, purtînd sigiliul infamant al unei declasări — „fiu de slujnică !“ — într-o epocă și într-o societate în care diferențele de clase sociale întrețineau iremisibile sentimente de inferioritate și rușine. S-au adăugat crizele morale succesive ale omului care, în timpul vieții, a luptat cu obsesia sinuciderii și teama de nebunie, lupta permanentă cu sine și cu propriile năluciri, conducînd la o alterare a lucidității de

gîndire și la o transformare a personalității. Ni se dezvăluie astfel o tragedie lăuntrică ce nu poate fi evocată prin notarea uscată a cîtorva date biografice, văzute din afară.

Criticul-psiholog, eventual de formație psihiatrică, nu poate reconstitui ființa lui Strindberg decît prin simțul omeniei și dragoste, prin participare simpatetică la suferințele omului.

Numai în acest fel se va putea integra ființa complexă și sfîșiată a scriitorului, de la pata originară a condiției de inferioritate socială, pînă la chinurile păcatului și îndoielilor, însemnate prin numeroase crize de ordin religios, moral sau de bilanț social, ajungînd la o viziune de totalitate asupra vieții, răsfrîntă într-o operă de mare bogăție de tonuri și motive, ce avea să aibă înrîuriri durabile asupra întregii evoluții artistice și mai cu deosebire teatrale, a începutului de veac.

Evoluția sufletească a lui Strindberg a fost minată de un principiu dizarmonic originar, ce-i va explica deopotrivă numeroasele falii interioare, starea de permanentă opoziție față de sine și de tensiune față de semeni, mersul în zigzag al existenței, însemnată prin stări de „nihilism" și disoluție. Omul a suferit faze de creștere, exprimate prin imense revolte, cu deosebire împotriva părintelui, a dascălului său de religie, sau împotriva autorității sociale ; a cunoscut greutăți materiale pe care răsunătoarele succese literare de început nu le-au putut ostoi, pregătind sedimentări și liniștire. Morbul interior, prezent în toate fibrele ființei sale, l-a condus la prăbușirea de la mijlocul vieții, însemnată prin lucrările *Inferno*, *Pe Drumul Damascului* și *Advent*.

Încercînd să se definească, Strindberg va nota „revoluțiile" care i-au zguduit viața lăuntrică, „rătăcirile în deșert și pustiirea", totul ajungînd la revelațiile oferite de lectura unui spirit îngemănat, muncit la rîndu-i de viziuni și suferințe : „iadurile și cerul lui Swedenborg !".

Spre deosebire de ființele integrate, la care momentele devenirii interioare se leagă, ajungînd la împliniri pe trepte suitoare, Strindberg se regăsea după fiecare conflict de conștiință cu sine în fața unui imens gol, ca-

re-i „repunea în discuție" însăși temeliile existenței sale morale. N-a cunoscut astfel nici integrarea în sine, nici inserția în viața socială ; i-au fost refuzate, deopotrivă, căldura prieteniei și bucuriile supreme ale dragostei. Anume tendințe mazochiste și tensiuni sufletești originare i-au zădărnicit, dealtminteri, toate încercările de salvare. Nu a aflat, în această frămîntare, decît impase morale și fuga de propria-i ființă, egal de înverșunate și dezamăgitoare.

Încercările de apropiere față de celelalte ființe au fost, în adevăr, toate, zădărnicite prin același principiu disociativ interior, al ambivalenței și îndoielii corozive. Își va defini astfel, în romanul său autobiografic *Inferno*, relațiile cu prima lui soție : „O iubesc, mă iubește, și ne urîm unul pe altul cu dușmănia sălbatică a unei dragoste pe care despărțirea o face să crească mereu."

Năzuința către obținerea unui echilibru interior, printr-un proces de „supracompensație" a tarei sale primordiale, de fiu al unei servitoare, prin căsătoria sa cu baroana Siri von Wrangel, născută von Essen, care divorțase de soțul său, ajunsese la o tragică înfrîngere, dezintegrată fiind prin gelozie și contradicții lăuntrice ireductibile. Spirit analist, interiorizat, s-a străduit totuși să se regăsească, legîndu-și firele rupte ale existenței, prin bilanțuri de conștiință autobiografice. Traducătorul său, Emil Shering (toate textele traduse de noi în prezentul eseu au fost publicate, în limba germană, în editura Georg Müller, München), observă, în postfața lucrării *Fiu de slujnică* : „...avusese (...) intenția de a se sinucide, după ce-și va fi povestit existența. Prin istoria vieții sale s-a liberat însă de viața sa de pînă atunci, ca și cum s-ar fi sinucis, în adevăr. A putut, astfel, începe o viață nouă."

Liberările lui Strindberg erau însă incomplete. Lăsau totdeauna în urmă amărăciune și îndoială. Astfel, pentru a da un exemplu, sentimentul de inferioritate a originii sale sociale nu a putut fi niciodată anulat. (Este, de bună seamnă, greu, pentru cititorul de astăzi, de a retrăi sentimentele de inconfort și descurajare ale oamenilor de la mijlocul secolului trecut, în fața condiției lor sociale

subalterne. Romanul *Sall und haben* al lui Gustav Freytag a surprins unul din aceste aspecte psihologice și sociale.)

Aderent la sine, nedestoinic de a se depăși sau de a-și nega propria condiție și marile sale suferințe, Strindberg s-a aflat în veșnică luptă cu propriile-i închipuiri. Unul din spiritele cu care Strindberg a avut numeroase interferențe, Sören Kierkegaard înscrisese în *Jurnalul* său o cugetare care exprima deopotrivă și formula intimă a vieții lui Strindberg : „Pot să mă depărtez cu gîndul de tot și de toate, dar nu de mine însumi. Nu mă pot uita, nici măcar cînd dorm“ (Sören Kierkegaard : *Im Kampf mit Sich selbst*, (1836) Stuttgart. Fr. Frommanns Verlag, 1922), adăugînd mai apoi : „Este primejdios să te singularizezi prea mult, sustrăgîndu-te legăturilor vieții sociale !“

...A fost deopotrivă și starea de tensiune permanentă a lui Strindberg, care nu s-a putut regăsi în liniști și care a rămas însingurat, pierdut în mijlocul oamenilor cu care nu putuse statornici legături de afecțiune liberate de suspiciuni.

În lucrarea sa dramatică *Pe Drumul Damascului* se află — ca în toate operele sale literare, dealtminteri, — mărturii sfîșietoare asupra-i. „Necunoscutul“, personajul central al acestei lucrări simbolice, se adresează Femeii :

—„...Te implor : nu mă lăsa în singurătate ! Mă aflu într-un oraș străin, nu am nici un prieten, iar puținii cunoscuți pe care îi am îmi par mai degrabă necunoscuți, aș putea spune ostili.

— *Femeia :* Dușmani pretutindeni ; singur pretutindeni !“...

Dezorientarea omului era, așadar, totală, mărturie a prăbușirii tuturor sprijinelor interioare :

„Dacă aș ști, mai ales reia Necunoscutul, de ce mai trăiesc încă, de ce mă aflu aici, încotro mă îndrept, și ceea ce trebuie să fac !“...

Femeia simbolică revine :

— N-ai avut nici o bucurie în viață ?

Necunoscutul: Nu! Și chiar dacă am avut în aparență o atare luminare, n-a fost decît o cursă pentru a mă ademeni și a-mi prelungi mizeria; dacă mi-a căzut vreodată în mînă fructul dăurit, acesta avea să fie otrăvit, sau putred, înlăuntru"...

...Sînt, totuși, aceste suferințe, numai vinzoliri de suprafață. Căci marea surpare a lui Strindberg nu se afla în relațiile dintre sine și ceilalți oameni — ci în pierderea supremului bun al omului, *personalitatea*, sub asaltul vijelios și permanent al fantasmelor interioare. Omul se afla, în adevăr, lovit în reduta sa de suflet cea mai adăpostită, în însuși simburele său de viață, în singurătatea sa originară. Spiritul său își pierduse echilibrul și simțul autenticității proprii; începuse să prolifereze închipuiri și fantome, interpreta deșuchiat și tendențios cele mai simple întîmplări, se socotea a fi obiectul unei conjurații universale. Se socotea pierdut printre oameni, simțindu-și prăbușită autonomia ființei sale singulare, copleșită de automatisme infiltrate insidios și tiranic în structura sa lăuntrică. Nu se mai putea regăsi.

— *„Nu știu*, adăugă Necunoscutul, *dacă mă aflu în fața unui alt om, sau în fața mea însumi* (subl. noastră), — dar în singurătate nu te afli singur. Aerul devine mai dens, germinează ființe care încep să crească, nevăzute la început, dar dobîndind contur și viață."

Treptat, în cursul suferinței sale, omul s-a înstrăinat de sine, și-a pierdut pîrghiile interioare, care i-ar fi putut da stabilitate. Echilibrul, atît de șovăitor al personalității sale, este zdruncinat. Asistăm, după observația psihiatrului Birnbaum, la o „transformare a personalității" scriitorului. Strindberg își pierde astfel supremul bun, amintind cuvintele lui Goethe:

Stăpînită-ți este viața
Cînd pe tine nu te pierzi!
Poți în lume pierde totul
Cînd rămîi ceea ce ești!

Intrăm, odată cu aceste suferinți, în zona intimă a omului, a cărui logică devine oscilantă, al cărui simț critic cedează în fața miraculosului subiectiv și imprejurărilor morbide ale supranaturalului, în care ființa devine obiectul unei drame persecutorii permanente, de urzeli, îndreptate asupra-i. Strindberg se simte spionat, urmărit, pierdut. I se transmiteau prin pereții camerelor curenți electrici, era urmărit de halucinații auditive. Erotismul nestăpînit și tendințele de sinucidere, spaima, neîncrederea și gelozia ajung astfel la o psihoză delirantă halucinatorie, exprimată cu limpezime în cîteva din lucrările sale. În zadar omul caută să fugă de sine, în zadar își schimbă locuințele în lungul Europei, într-o rătăcire neîntreruptă, în zadar încearcă să-și reînnoade firul existenței, prin trei căsătorii, egal de nefericite. Luciditatea gîndirii sale se clatină. Fantasmele interioare, gelozia, delirul de interpretare, de persecuție și de „relație" ajung la concepții absurde, supranaturale. La sfîrșitul celui de al XIX-lea secol, Strindberg, alchimist întîrziat, își închipuie că poate fabrica aurul în eprubetă. Moda ocultistă, de care era, dealtminteri, infestată epoca, începînd cu o seamă de oameni de știință, avea să-l contamineze, de asemeni. Maleficiile infernale se amestecă în spiritul lui Strindberg, aberațiilor și persecutărilor. Scriitorul se simte în permanență urmărit, victimă a numeroase prejudicii, pe care le descoperă în jur :

„Fără nici o îndoială, — va nota scriitorul în *Inferno* — în jurul meu se înnoadă o intrigă ; dar cărțile de joc ale acestor măsluitori au fost amestecate de însuși diavolul !". Și lupta cu sine continuă pînă în ultimele sale romane autobiografice, *Entzweit (Prăbușit)* și *Einsam (Singur)* ; (1902—1903), cînd, către sfîrșitul ultimului volum, află o pace, vai, relativă !

„Stau aci și întreaga mea viață se află în urma mea. Totul, totul, totul. Lupta, izbînda, înfrîngerea. Tot ce a avut viața, amărăciune și bucurie." Existența i-a apărut, ca o neîncetată luptă, așa cum se afla atunci, după vîrsta de cincizeci de ani, cu zece ani înaintea morții. Se simțea „bucuros, de a fi putut ajunge atît de departe cît a putut ajunge, de a se putea bucura de fericirea altora,

de a resimți o umbră de mîhnire sau dorință" (...) „Părăsesc astfel, își încheia scriitorul biografia, camera de tortură a tinereții mele și mă întorc în singurătatea, munca și lupta cu mine însumi."

*

* *

În concordanță cu neîncetata scrutare interioară căreia Strindberg și-a supus existența, criticul german Werner Mahrholz avea să distingă, în biografia scriitorului, patru mari perioade *(Deutsche Literatur der Gegenwert.* Berlin, 1932, Sieben-Stabe-Verlag, p. 329) : „epoca acuzațiilor împotriva societății și a luptei pentru impunerea unei concepții moderne a lumii ; perioada luptei împotriva femeii ; timpul crizei religioase și al luptei împotriva concepției moderne asupra realității ; faza singurătății și a renunțării".

Sînt tot atîtea teme generale pe care scriitorul le-a reluat în lungul pateticii sale existențe, sub numeroase forme, în operele sale literare și biografice. Motivul propriei suferințe pare a fi, însă, central. Scriitorul se pune totdeauna în cauză. Eroii săi, în general proiecții subiective ale propriilor lui tendințe, conștiente sau subliminale, intră în conflict violent cu viața socială. Opoziția ia o semnificație simbolică, adesea de mare frumusețe. Tema individualistă, dezvoltată sub alte incidențe de Ibsen sau Nietzsche, se regăsește în operă.

Eroul, în care cititorul deslușește adesea trăsături byroniene, intră în conflict repetat cu ambianța, neaflîndu-și loc nici în activitatea laborioasă a unei Academii științifice, nici în cadrul familiei, nici în legăturile sale cu mulțimea, din mijlocul căreia a înțeles să se retragă, solicitînd un post administrativ subaltern. *(Pe întinderea mării).* Inadaptat și inactual, neaflîndu-și corespondențe cu lumea din afară, doctorul Borg, eroul acestui roman, se urcă într-o ambarcație și se părăsește simbolic pe întinderea mării, călăuzit de o stea din Constelația Hercules.

Schema se regăsește, cu nuanțe, în primul roman naturalist al lui Strindberg *Camera roșie* (1879), vastă frescă socială, în care critica societății ajunge la sarcasm. Eroul, Arvid Falk, este frate bun cu Borg.: ei împărtășesc aceeași înfrîngere a renunțării și abandonului ca și Strindberg, în lupta cu viața meschină, din *Fiul slujnicei* (1886—1887).

Tema individualistului inadaptat, cultivînd un mare rafinament de sensibilitate ce-l opune mulțimii, nu istovește însă poziția critică a scriitorului. Experiențele amare ale vieții vor deschide evantaiul satirei sociale. Strindberg sapă realitatea vieții umane, la temelia familiei; el pune în discuție, sub o altă perspectivă, tema de asemenea actuală în literaturile nordice, a raporturilor dintre sexe, în cadrul familiei, sau a raporturilor dintre părinți și copii: antifeminist și misogin, Strindberg generalizează o experiență nefericită și cuprinde în sfera criticii sale statul, religia și biserica, pune problema libertății și a raporturilor dintre oameni și clase sociale.

Cadrul își lărgește neîncetat fruntariile. Naturalistul primelor scrieri evoluează către misticismul operelor simbolice, din a doua parte a vieții; psihologia sa anexează viața subconștientă, într-o pătrunzătoare introspecție, pe care suferința psihopatică o accentuează; teatrul său se populează, alături de oameni vii, destinați suferinței, de siluetele burlești ale dramelor sale de inspirație swedenborgiană, balet de fantome halucinate, *(Advent)* sau dramă simbolică interioară *(Drumul spre Damasc)*. Între cele două zone, pe care nu le poate uni decît delirul halucinatoriu expus, dealtminteri, în *Inferno*, se situează cîteva din dramele cele mai puternice ale epocii, în care străbat, alături de experiențele personale de viață, pe care artistul le generalizează pînă la ubicuitatea minciunii și răului aflate în lume *(Sonata spectrelor*, 1907), tema darwiniană a supraviețuirii celui mai apt.

Se profilează, în acest teatru al cruzimii, un climat sufletesc de intoleranță și ferocitate. Pivotul pieselor este alcătuit de antagonismul total între două ființe, care, în loc să evolueze departe una de alta, fără nici o

interferență, se leagă în mod paradoxal și inexplicabil, prin actul căsătoriei. Rezultatul nu poate fi decît ura, la început mocnită, mai apoi violentă, irepresibilă, ferocitatea cu care cele două ființe, reduse la condiția a două fiare închise într-o cușcă, se dușmănesc una pe alta. Căsătoria, legătură de suflet care transfigurează, ridicînd pe soți deasupra lor înșile și topindu-i într-o comunitate a gîndului, devine, în viziunea lui Strindberg, ulcerat de repetate experiențe matrimoniale, datorate condiției sale patologice, o legătură a damnațiunii. Circuitul se închide asupra lui însuși.

Condiția psihologică primă este, în credința lui Strindberg, spiritul femeii, esențial frivol și instabil, conducînd la gelozie și adulter. Concepția capătă adîncime și ajunge la nevoia de răzbunare : este „vampirismul" unora din eroinele lui Strindbetrg, cu deosebirea Tekei, din *Creditorii*. Schema tragediei, închipuind o condamnare a cuplului marital, este organizată în triunghi ca și în *Dansul morții* (1900), dealtminteri, reluînd datele ... demonstrației, dintr-o altă perspectivă.

În prima lucrare, femeia se află între primul soț, Gustav, personaj demoniac, doritor de răzbunare, și al doilea soț, Adolf, strivit sub roata destinului, prin predestinarea ființei slabe, lipsite de apărare. Între cei doi, se află Tekla, instrument activ al cruzimii, căreia va cădea victimă Adolf, simbolizînd condiția însăși a lui Strindberg.

Sub termeni schimbați, schema soț-soție-amant se menține și în *Dansul morții*, copleșind pe spectator sub o atmosferă irespirabilă, de fatalitate antică, a dezlănțuirilor elementare — în care, totuși, ambivalențele sufletești și jocul nuanțat al undelor afective subconștiente răbufnesc la răstimpuri, neașteptat.

Premizele generale ale relațiilor reciproce ale cuplului fiind puse, prin experiența dureroasă a unui psihopat, cărora se adaugă influențele deletere ale mediului social pe care Strindberg îl respira în acest timp, scriitorul, unul dintre cei mai fecunzi autori ai epocii, a completat tabloul complex al raporturilor dintre sexe, înlăuntrul sau în afara căsătoriei, în numeroase lucrări.

În *Domnișoara Iulia*, autorul revine asupra raporturilor dintre ființe aparținînd unor medii sociale și condiții de educație diferite, înlănțuind, printr-un capriciu, pe eroină, voinței rapace și vulgarității unui servitor; este o nouă izbîndă a principiului biologic al persistenței celui mai apt, avîndu-și o aplicare și în domeniul social.

Îndoiala asupra paternității, sugerată perfid de soție, conduce, într-o altă lucrare, *Tatăl* (1887) la deznodămînt tragic.

Fresca este bogată în tonuri și teme, evoluează în evocări de piese istorice, unește într-o aceeași viziune lucrări disparate. Tabloul naturalist ajunge adesea la viziune halucinatorie și dans burlesc, de spectre; satira socială își află un complement în denunțarea dezacordurilor dintre căsătoriile rău înjghebate; amănuntul concret de obîrșie autobiografică este întregit cu o mare subtilitate a evocării proceselor subliminale; opera, variată ca orientare și motive, conține transcrierea credincioasă a faptelor exterioare, din perioada naturalistă; alteori, deformate fiind prin tendințe interpretative morbide, se sublimează în lucrările din a doua parte a vieții, și cu deosebire în *Pe drumul Damascului*, într-un joc de simboluri; luciditatea privirii aruncată asupra lumii și societății se aburește însă prea adesea în generalizări pasionale.

*

* *

Așa cum se prezintă, teatrul lui Strindberg, și cu deosebire lucrările sale simbolice din ultima fază, conțin adevăr psihologic și un puternic accent dramatic. Strindberg anulează formulele desuete ale teatrului convențional și instaurează o nouă estetică a scenei, ajutat fiind, de bună seamă, de numeroși oameni de teatru (Reinhardt, Svend Gade, Leo Passetti, Ernst Stern). Împreună cu opera lui Wedekind, teatrul lui Strindberg va anticipa filiera teatrului expresionist.

*

* *

Prin structură psihologică și deviere morbidă, Johan August Strindberg a dat ecuației om-mediu cultural o configurație inedită. Împlinirea propriei personalități, prin întîlniri și corespondențe cu oamenii, a fost știrbită. Refractar adiacenței la o căldură sufletească, apropiată prin dragoste și prietenie, Strindberg s-a înstrăinat de sine, a evadat din cercul vieții sociale. Încercările sale de integrare au fost timide și ajunse la tragice neizbutiri. Repudiat de soții, negîndu-și prieteniile, pe care le-a descurajat prin atitudini intolerante, a făcut în jurul său un gol, în care, înspre sfîrșitul vieții, va fi aflat o relativă împăcare.

A intervenit însă un fapt, de adîncă semnificație umană : repudiindu-și semenii, izolîndu-se de lume, mulțimea prietenilor anonimi s-a apropiat totuși de artist, cu dragoste. Adeziunea mulțimii înțelegătoare la operă și la genialitatea creatoare a scriitorului a compensat, în acest mod, lipsa de aderență a omului la viața socială.

BCU IAȘI/CENTRAL

Fantasticul, atitudine mentală

Discuția asupra fantasticului literar și artistic, actuală încă de acum treizeci de ani, presupune, în convingerea noastră, o depășire a acestei categorii estetice și un examen al datelor problemei, într-un context mult mai larg. Înțelegerea și definiția unui fenomen implică, în adevăr, în general, o raportare la coordonate mai vaste, care îl situează multidimensional, legîndu-l deopotrivă de obîrșii, de condiții exterioare și de întregul în care se inserează. Metoda are validitate generală. Vom încerca să definim fantasticul prin procesul de elaborare a oricărei opere artistice ; îl vom diferenția, în același timp, de celelalte categorii estetice.

Opera artistică își află obîrșia în experiența vitală de totalitate a unui artist, aflat la o epocă dată a evoluției sale interioare. Expresie a unei personalități singulare, opera recreează lumea după coordonatele unei viziuni unice. Totul se reduce la *atitudinea* unei conștiințe, la o *Einstellung*, în fața unei situații exterioare date. Opera își are, deopotrivă, rațiunea de a fi și valoarea estetică în această unicitate a unei viziuni și a unei simțiri. Se pot stabili, totuși, între spiritele creatoare, dincolo de unicitatea dramei de conștiință, analogii de atitudine, putînd conduce la încrengături tipologice. Actul trăirii indivi-

duale arc, fără îndoială, o coloratură și un accent ireductibil personale, dar spiritul analist al psihologului, criticului literar sau esteticianului pot stabili clasificări ale operelor pe „genuri" sau „categorii" estetice, acestea din urmă putînd fi orînduite în cadrele mai cuprinzătoare ale comicului, grotescului sau tragicului.

Din mulțimea acestor categorii, s-a izolat pe o poziție singulară fantasticul, ca fiind adînc diferențiat de toate celelalte climate interioare. În adevăr, în timp ce totalitatea operelor evocă, dincolo de particularitățile de expresie și unicitatea de viziune personală a fiecărui artist, o ambianță spirituală sau un peisaj, apropiate de ambianța lumii obișnuite,. fantasticul transferă pe contemplator *alături* de realitatea familiară, sugerînd o întreagă claviatură de stări emotive, definite prin expresiile de „straniu" sau „inconfortabil". Se stabilesc astfel două zone artistice opuse : fantasticul este, pentru spirit, traumatizant, dislocînd în același timp structura viziunii obișnuite a lumii înconjurătoare sau a propriului echilibru interior ; arta aparținînd celorlalte categorii estetice, deși poate fi traumatizantă — exemplul tragicului — menține, totuși, intacte simetriile lumii și ancorarea individului în propriile deprinderi mentale.

Încercarea de a delimita fantasticul pune conștiința umană în fața unei opțiuni implicite, între sfera lumii avîndu-și rădăcini în nevoile utilitare, adaptative, ale omului, și o realitate ce depășește sau neagă obișnuitul, cotidianul, simetricul, logicul și subordonarea faptelor legilor universale. Viziunile lirice, realiste, imaginative sau epice ale lumii, într-un cuvînt ne-fantastice, deși esențial unice și ireductibile fiecărui creator, se înmănunchează, totuși, sub o categorie mentală comună, pe care fantasticul o dislocă, intronînd o intuiție a unei *alte realități*, arbitrare, transcotidiene, stranii, negatoare de legi, determinisme și simetrii.

Viziunile ne-fantastice își află rădăcinile în instalarea omului într-un univers guvernat de legi, în care A = A, iar omul își afirmă în orice moment o securitate morală, un acord cu sine, o corespondență între el și lume. Fantasticul suprimă toate aceste legături și

neagă această siguranță metafizică ; el nu se depărtează numai de lumea concretă, ci o neagă, substituindu-i o altă realitate, incertă, precară. Fantasticul consemnă, în același timp, o insecuritate lăuntrică, o inaderență dintre om și univers, o discrepanță între eu și lume, care conduce la perplexitate și spaimă.

Sub raport istoric-cultural, adică antropologic, fantasticul reprezintă o regresiune în timpuri, o înlăturare a unora din dobîndirile culturii, în evoluția ei milenară. Omul care, la început, trăia în spaimă, înconjurat de duhuri și prezențe, amenințat, nevolnic și copleșit de închipuirile animismului universal, înconjurat de o lume ostilă pe care căuta să o apropie prin formulă magică, prin simboluri totemice și incantații, a reușit în decurs de cîteva zeci de mii de ani să-și afirme o independență și poate o supremație asupra universului. Omul erelor istorice se știe inserat într-un univers condus de legi, pe care îl poate supune prin instrumente, conduse de gîndirea sa logică și aderente la o lume ordonată. Omul erelor istorice s-a instalat deci într-un univers ne-fantastic — pe care l-a diversificat, totuși, fantezia creatoare artistică, științifică și tehnică. În momentul în care, însă, dintr-un motiv sau altul, această structură mentală și această imagine a universului, organizate pe epure, legi, cauzalitate și geometrie, se năruie, omul trăiește o întoarcere în timpuri preistorice, animiste, magice, alogice ; se afirmă, prin această strămutare, categoria mentală a fantasticului.

Vedem în acest proces o primă aproximare a definirii fantasticului. Afirmația cîtorva critici sau literați privitoare la apariția tardivă a artei fantastice, a cărei geneză a și fost statornicită în secolul al XVIII-lea, este, așadar, după opinia noastră, inexactă.

* * *

Discuția asupra fantasticului, așa cum termenii sînt precizați în literatura critică actuală, este adesea para-

doxală. Era firesc — și chiar obligatoriu — ca, în discuțiile asupra fantasticului, această categorie mentală sau estetică să fie precedată de o definiție, de o delimitare corectă de fruntarii — sau, în orice caz, să fie urmată, de o definiție, după expuneri ale formelor diferite pe care le-a generat. Realitatea este, însă, cu totul alta. Louis Vax, însărcinat de colecția „*Que sais-je ?*" să facă o expunere sintetică asupra fantasticului, în spiritul acestei biblioteci, destinate „*punerii la punct a cunoștințelor actuale*", asupra problemelor, își începe opusculul cu această frază : „*Să nu ne încumetăm a defini fantasticul : chiar editorii lucrării Checklist of fantastic literature au renunțat*"...

La rîndul său, Marcel Brion, în lucrarea sa *L'Art fantastique* (Marabout université, 1961), dă o definiție puțin satisfăcătoare cînd își propune să înfăptuiască o „*sinteză a formelor în care neliniștea seculară a omului, bîntuit de spaimă și teamă, și-a proiectat imaginile anxietății, poate pentru a încerca să se libereze, și chiar, în anume cazuri, să le exorcizeze*". Definiția este parțială : autorul omite să menționeze *diferențele specifice* care separă fantasticul de toate celelalte forme ale obiectivării neliniștii.

Mai apropiate de esența fantasticului ne apar considerațiile lui Roger Caillois *(Images, Images*, José Corti, 1966 ; cf. *De la féerie à la science-fiction*, prefață la *Anthologie du Fantastique*, Gallimard, 1966) ; „*Fantasticul (...) vădește un scandal, o ruptură, o irupție insolită, aproape insuportabilă în lumea reală*". Definiția își are o corespondență vizibilă cu pasajul lui M. Gauffreteau — Lévy din volumul său consacrat lui Bosch *(Les Editions du temps*, 1965) . „*Iată cheia fantasticului : trebuie să existe o ruptură, ruptură cu realul, participare intensă a artistului la o altă lume. Identificarea artistului cu această realitate trebuie să fie, însă, absolută : și mai trebuie, de asemeni, ca artistul să fi simțit cu atîta intensitate nevoia unei alte lumi, încît dorința lui să se impună spectatorului.*"

Definițiile de mai sus sînt, fără îndoială, exacte, dar nu ajung la rădăcinile psihologice, la procesul elaborării

acestei realități, la înțelegerea fantasticului sub îndoita sa formă, de mărturie a unei creații subiective, căreia îi corespund, însă, în afară, coordonatele unui univers transcendent. Tot atît de parțiale ni se par și considerațiile făcute de R. Campbell, în studiul său, *Du fantastique (Annales médico-psychologiques,* 114, I, 5 : 788, mai 1956): *„Va trebui să remarcăm că în povestirile fantastice (...) evenimentele sînt lăsate fără explicație. Relația dintre om și lume, care este insolită, este mai mult evocată decît explicitată, dar nu e niciodată elucidată."* Ne aflăm în fața unei simple constatări de fapt.

Cu variante, lucrările recente consacrate cinematografului fantastic aduc perspective întregitoare, bogate în sugestii (cf. Michel Capdenac, *Trois clefs pour l'univers des mythes,* în *Les Lettres françaises,* 6, I, 1971), în care autorul se oprește cu deosebire asupra lucrărilor lui Gérard Lanne *Le cinéma „fantastique" et ses mythologies* și René Prédal, *Cinéma fantastique).* Amintim, de asemeni, poziția lui Tzvetan Todorov *(Introduction à la littérature fantastique,* Le Seuil ; cf. *Le monde,* 15 oût 1970) : *„fantasticul ia naștere din șovăiala dintre o explicație rațională sau suprarațională, a unui fenomen străin".*

Aceste apropieri de sfera fantasticului ne par, cu toată bogăția lor de sugestii, incomplete și nesatisfăcătoare, mărginite la constatări și descriere. Ne propunem, în actualul eseu, întregitor al studiului publicat în *Revista Fundațiilor* în 1947 și republicat *tale quale* în volumul nostru de *Eseuri* (Minerva, 1971), un examen al fantasticului, de la alte perspective.

*

* *

Fantasticul, atitudine mentală a unei personalități în fața unei realități date, banale sau insolite, are numeroase corespondențe :

— În primul rînd, fantasticul este o *categorie mentală,* înțelegînd prin această noțiune un cadru general

de aprehendare a realității exterioare și a vieții lăuntrice. Nu vom proceda aci la un examen al conceptului de *categorie*, cu referință amănunțită, la Aristotel sau Kant. Vom observa că, în esență, înțelegerea noastră asupra termenului nu mai presupune originea lui apriorică și nici caracterul acesteia, exclusiv subiectiv sau pur exterior: condiționată de gîndire, categoria mentală organizează condițiile faptice, ale realității obiective: socotim, în același timp, împărțirea categoriilor în cele patru clase, în sensul vederilor kantiene, ca avînd o valoare de călăuzire. Credem însă că, alături de categorii, „formele sensibilității", de timp și spațiu, intervin hotărîtor în aprehendarea realității. Datelor centrale de *timp, spațiu și cauzalitate*, vom adăuga, astfel, mai multe categorii, cu deosebire, *pluralitate, unitate, totalitate, posibilitate, existență, necesitate, substanță.*

Categoriile mentale ne apar ca expresii ale unei formații psihosociale, de origine evolutiv-empirică. Admitem deci că atîta vreme cît individul, integrat unui mediu social, gîndește realitatea și se gîndește pe sine, prin mijlocirea acestor categorii mentale, el se menține — cu toată originalitatea viziunii sale proprii — în cadrul unei optici ne-fantastice; cînd însă înfrînge aceste categorii, prin depășire, modificare sau negație, el își creează o viziune fantastică.

Fantasticul presupune, în concepția noastră, o modificare a categoriilor mentale, cu deosebire a categoriilor de timp, spațiu și cauzalitate, posibilitate și existență. Faptul conduce la o reprezentare particulară a lumii și a propriei persoane, bine cunoscută de psihiatri sub numele de gîndire „dereistică", asemănătoare gîndirii onirice. Asistăm, în general, la o „depersonalizare" a individului.

Modificarea simțului intim al spațiului, timpului sau cauzalității, așa cum aceste cadre de aprehendare a realului au fost inculcate individului de existența lui concretă într-un mediu social dat, este coexistentă unui sentiment straniu, unei trăiri emotive particulare, de îndepărtare și înstrăinare de sine și de lucruri. Este starea emotivă de rătăcire în lume și spaimă pe care o sugerează

celor ce nu au trăit această stare mai înainte, lectura sau contemplarea operelor fantastice.

— Trăirea fantasticului reprezintă o *experiență* interioară, care exorbitează pe individ, îl scoate din sfera psiho-socială obișnuită, în care acesta trăia mai înainte. Fantasticul este o experiență care depășește sau neagă sentimentul și prezența individului în cotidian și familiar.

Am folosit, în definirea psihologică a fantasticului, termeni psihiatrici. N-am vrea, totuși, să dăm impresia cititorului că fantasticul este o experiență exclusiv delirantă sau morbidă. Sentimentul „derealizării", gîndirea „dereistică" sau depersonalizarea sînt stări analoge sau identice visului, survenind în urma unei scăderi a „tensiunii psihologice", a tonusului mental, și pot surveni într-o vastă gamă de trăiri normale și patologice : stări de oboseală, intoxicație cu substanțe halucinogene, depresiune nervoasă, psihastenie, isterie, schizofrenie sau stări delirante cronice.

Atari stări au putut fi trăite de persoane perfect normale, în diferite epoci ale existenței. Renan vorbește despre *„categoria necunoscutului"* ; stări emotive de straniu și bizar, consecutive depărtării sufletești de realitate, sînt relativ frecvente în viața lăuntrică. Omul normal trăiește pe mai multe registre. El poate alterna ancorarea în concret cu stări fantastice, prezența în cotidian cu sentimentul straniu al irealității lumii. La marii creatori, Balzac, Dickens, Goya, alternanță între „realism" și fantastic a fost frecventă, vădită uneori în opere : *La Cousine Bette* sau *Nicolas Nickleby* nu au fost scrise cu aceeași cerneală ca *Séraphita* sau *O noapte de Crăciun* ; portretele lui Goya au altă iradiere și alt halo emotiv ca anume gravuri din *Capricii*, cu deosebire *Yo aun no se van !* ; *Boule de suif*, scrisă în perioada sănătății, are cu totul alt accent în comparație cu *Le Horla*, cînd Maupassant trăia stările sfîșietoare ale experienței premonitorii, indicînd instalarea unei paralizii generale. Totul este, prin urmare, o expresie a unei *atitudini* spirituale

de moment a omului față de sine și față de lume ; totul se reduce la o diferență de registru interior.

Fantasticul nu e o mărturie a unei complexiuni psihologice predestinate, definitiv instalate, deși unele spirite — de exemplu W. Blake — par a fi trăit cu deosebire în atmosfera rarefiată a acestei experiențe delirante. Fantasticul alcătuiește un semn al permanentei ondulări, al veșnicei deveniri a vieții sufletești, oscilînd între stări emotive diferite, determinate de eficiența tonusului mental, care asigură inserția diferită a omului în lume și integritatea propriei persoane, dar care poate luneca, prin scăderea acestui tonus, la sentimentul derealizării și atitudinii fantastice. Opera unui Pieter Bruegel va alcătui o altă dovadă a oscilației între realism viguros și fantastic planant (contrastul de atmosferă între *Secerișul* și *Dulle Griet).*

Optica individuală, viziunea pe care un om normal o are asupra lumii prezintă adesea lunecări în „derealizare", fie în epoci mai îndelungi a existenței sale, fie în clipe foarte scurte, survenind brusc, cum ar fi, de pildă, stările de *„de mai înainte văzut"*, de *„niciodată văzut sau trăit"*, numite de psihologi *paramnezie.*

Cum am vrea să dăm acestui eseu o documentare psihologică directă, ne vom îngădui să menționăm foarte pe scurt cîteva trăiri personale ale fantasticului, survenite autorului acestui eseu, în copilărie, adolescență sau primă tinerețe.

Primul *Erlebnis* al atmosferei fantastice l-am avut la vîrsta de cinci ani și trei luni, cu prilejul bolii și morții mamei mele. Evenimentele neașteptate, depășind cadența vieții obișnuite, ce s-au succedat în răstimp de două-trei săptămîni, mi-au răsturnat cu desăvîrșire imaginea pe care o aveam asupra vieții. S-a urmat, în acest răstimp, într-un vîrtej pe care nu-l puteam seria cu limpezime, un caleidoscop de stări și viziuni : invadarea locuinței de rude îmbrăcate în negru și plîngînd ; oprirea în fața casei a cinci cupee, din care au scoborît oameni cu mișcări solemne, îmbrăcați de asemeni în negru, care știam că erau medici ; două imagini de vis, trăite cu mare intensitate, care mi-au rămas, pînă în prezent, vii

în memorie, și care s-au integrat atmosferei neobișnuite a casei ; cîntecul unei cucuvele ce răsuna în fiecare noapte, turburîndu-mi somnul, pe tot timpul bolii mamei, și care, printr-o coincidență ciudată, a încetat după moartea acesteia ; suferința din clipele cînd, înaintea morții mamei, am fost dus înaintea patului bolnavei care m-a îmbrățișat cu mîini reci și în fața căreia — pentru a-i arăta progresele mele timpurii — am fost pus de rude să mă iscălesc ; stările de neliniște din perioada semisomnului, cînd mi s-a părut că văd înaintea patului, pe *îngerul negru* (a fost ceea ce se numește o „viziune hipnagogică", o umbră a jocului candelei, sau o rudă apropiată de patul meu ? — stare pe care am evocat-o fugitiv în romanul meu, *Un om își trăiește viața)* — toate aceste stări în care visul și viziunile semisomnului au făcut irupție în viața mea cotidiană de mai înainte și în care au intervenit întîmplări ce-mi depășeau înțelegerea mi-au creat o ambianță stranie, neliniștită, redutabilă, *fantastică*, ce m-a urmărit multă vreme.

A doua experiență fantastică a avut loc doi ani mai tîrziu, privind anume imagini din colecția de *Familienblätter (Das Buch für Alle ; Über Land und Meer* etc.) cu deosebire un desen reprezentînd un somnambul, care mergea în cămașă de noapte, pe acoperișul înalt al unei case, în lumina lunii. Intuiția acestei stări secunde, suscitate, pe cît credeam atunci, de razele lunii, m-a răvășit. Simțeam în mod obscur că era aci un fapt care disloca bunul cel mai de preț pe care îl are omul, acela al integrității persoanei sale vigile. Faptul a produs asupră-mi un adevărat traumatism. Și astăzi încă — deși cunosc științific fenomenul și știu că influența razelor de lună sînt streine de aceste stări — nu mă pot împiedica de a resimți o spaimă irațională la gîndul că aș putea, la rîndu-mi, deveni somnambul, prin căderea razelor lunare asupra capului, în timp ce dorm.

Anume pasaje pe care le pot evoca și acum, din *Legendele* lui Ispirescu, mai cu deosebire scena finală din *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, citite la aceeași vîrstă, ca și mai tîrziu, la 12—13 ani, primele lecturi din operele lui Hoffmann și Edgar Poe *(Înmor-*

mîntarea prematură a ultimului, cu deosebire) au alcătuit pentru mine experiențe fantastice.

Voi menționa, în sfîrșit — după o perioadă de „pozitivism" și eliminare voluntară a tuturor acestor devieri de „sensiblerie", sub influența disciplinelor științifice ale formației medicale, urmărite în laborator, sală de disecție și spital — și în afară de experiențele hotărîtoare pentru viața mea profesională, a apropierii de viața azilară, a delirului anumitor bolnavi (1928) sau a dramei survenită, trei ani mai tîrziu, cu prilejul unei intoxicații accidentale, cînd am cunoscut pentru prima oară spaima și sentimentul morții (descrise metodic în lucrarea mea *Thanatos)*, o întîmplare adolescentă, de trăire a fantasticului, relatată într-o proză, publicată în *Biletele de papagal* ale lui Tudor Arghezi (1928).

Explorăm, către sfîrșitul primului război mondial, podul unei clădiri imense, la Orșova, imediat după ocuparea orașului, de trupele noastre. Aveam cincisprezece ani și mă aflam sub influența unor lecturi variate, cu deosebire a *Poemelor în proză* ale lui Turgheniev. Singurătatea și tăcerea acelui pod, acoperit fiind de ninsoarea imaterială a unei pulberi fine, mi-au suscitat o stare de neliniște. Mă apropiam cu inima strînsă de o ladă vastă — o *Truhe*, ce-mi amintea anumite imagini din cărțile pe care le parcurgeam în copilărie — spunîndu-mi : „dar în această ladă s-ar fi putut ascunde cu ușurință un soldat, din armata inamică, în fugă !"

În fața lăzii, am șovăit. Voi îndrăzni oare să-i ridic capacul ? Dar dacă din ladă va sări afară un soldat fugar ? Mi-am stăpînit însă frica, deși mă sugestionasem că în ladă *trebuie* să se afle un om, și am ridicat capacul — dar l-am lăsat să cadă repede, gîfîit. O teroare mă copleși, în timp ce o sudoare rece îmi acoperea întregul corp, tremurînd : în fundul lăzii se afla, în adevăr, un om care mă privea sardonic, cu siguranța celui care își are adversarul în stăpînire.

Faptul, deși nu-mi depășea înțelegerea, îmi apărea demoniac, cu neputință.

După un timp, văzînd că liniștea podului rămîne netulburată, am reușit să-mi revin și — mai mult pentru

a-mi curma starea de incertitudine — am ridicat larg capacul. În fundul lăzii se afla tabloul unei bătrîne.

Am trăit mai multe zile, după întîmplare, într-o stare de insecuritate, „incomplectitudine", teamă și „irealitate", stări pe care aveam să le cunosc, dealtminteri, mai tîrziu, în diferite ipostaze fantastice, determinate fie de momente depresive, fie de împrejurări exterioare excepționale, fie, chiar, de contemplări artistice. Menționez, astfel, răvășirea pe care a avut-o asupră-mi filmul *Frankenstein* (James Whale).

* * *

Trăire de totalitate a vieții interioare și a lumii, *Erlebnis* avînd o unitate bine conturată de structură, fantasticul, deși unitar prin atitudinea mentală pe care o presupune, va prezenta însă o imensă diversitate de stări și nuanțe, după complexiunea psihopatologică a celor ce-l resimt, ca și după momentul sufletesc al trăirii lui, în legătură cu anumite împrejurări biografice, stări psihologice excepționale sau episoade morbide, trecătoare sau permanente.

Voi înfățișa mai jos cîteva din formele generale ale fantasticului, întovărășind delimitarea lor de ilustrări, în diferite opere literare și artistice.

— Deosebim, în primul rînd, un fantastic prin turburarea categoriilor mentale psiho-sociale, determinînd un *sentiment de irealitate*: turburare a cadrului spațio-temporal, îndoială asupra existenței reale, admitere a posibilității existențiale ale unei alte lumi și, în sfîrșit, de suspendare a relațiilor cauzale între lucruri. Starea aceasta complexă este adesea descrisă în literatura fantastică și-și află o expresie cu deosebire în opera lui M. Blecher, intitulată semnificativ: *Întîmplări din irealitatea imediată*.

Autorul stăruie încă de la începutul cărții asupra unor locuri în spațiu, care-i suscitau stări de criză fantastică: „*Erau întotdeauna aceleași locuri în stradă, în*

casă sau în grădină, care-mi provocau «crizele». Ori de cîte ori intram în spațiul lor, același leșin și aceeași amețeală mă cuprindeau. Adevărate capcane invizibile, — ele mă așteptau cu ferocitate să cad pradă atmosferei speciale ce conțineau. Un pas, un singur pas dacă făceam și intram într-un asemenea «spațiu blestemat», criza venea inevitabil."

Alterării simțului spațiului i se adaugă o turburare a sentimentului timpului, ajungînd la un fel de diminuție a densității lucrurilor lumii : „*Simțeam vag că nimic în lumea asta nu poate merge pînă la capăt, nimic nu se poate desăvîrși. Ferocitatea obiectelor se epuiza și ea. În felul acesta se născu în mine ideea imperfecției oricăror manifestări în lumea astă, fie și supranaturale [...] Cînd intrai în adolescență nu mai avui crize, dar starea aceea crepusculară care le preceda și sentimentul profundei inutilități a lumii, care le urma, deveniră oarecum starea mea naturală [...] În inutilitatea aceasta ce mă înconjoară și sub cerul acesta pe veci blestemat umblu încă și azi.*"

Starea aceasta de irealitate, trăită de Blecher, care era, în termeni psihopatici, un schizothym, se întîlnește des la schizofreni și este descrisă într-un document publicat de M. A Séchehaye în lucrarea *Journal d'une schizophrène* P.U.F., Paris, 1969. Bolnava, o copilă, descrie (pp. 11—12) o criză de „irealitate" asemănătoare, cu impresia deformării spațiului și lucrurilor, cu o strămutare a perspectivei mentale a faptelor — acestea părînd a fi „*separate de restul lumii*" — cu o viziune halucinatorie fugitivă, întovărășită de o intensă stare de spaimă, urmată apoi de un joc al copilei „*pentru a face să revină lucrurile în starea lor de fiecare zi*" — „*adică*, adaugă bolnava, *pentru a le face să reintre în realitate.*"

— Starea de irealitate, caracteristică atmosferei generale a operelor fantastice, literare sau plastice, își are corespondență în atmosfera onirică și cu deosebire cea a visului rău. Pe această dimensie m-am fixat cu deosebire în eseul meu anterior *Literatura fantastică*. Nu mai revin. Adaug însă un fapt : acela al conștiinței cre-

pusculare, intermediară între vis și conștiință lucidă, a stării de coșmar, în care individul știe că visează : „*Mă zbat acum în realitate,* notează M. Blecher la sfîrșitul cărții sale, *implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată. Este cert că e plină zi, că știu unde mă aflu și că trăiesc, dar lipsește ceva în toate acestea, așa ca în grozavul meu coșmar.*“ Pasajul amintește o pagină din *Capriciile* lui Goya.

— Noțiunea de fantastic, atît sub raportul categoriei psihologice de cunoaștere, cît și al categoriei estetice, este relativă la structura unei societăți și a unei culturi. Fiecare structură social-culturală și fiecare epocă impun indivizilor care s-au dezvoltat în ambianța lor o anume imagine generală, de răsfrîngere a realității și propriei persoane. Este firesc ca strămutarea bruscă într-un alt spațiu sau într-o epocă social-culturală depărtată în timp să producă asupra unui individ inserat în anume coordonate mentale o impresie de înstrăinare și fantastic. Procesul psihologic este același : negarea sau modificarea substanțială a categoriilor mentale. Astfel, ceea ce pentru un om primitiv trăind în pleistocen, sau pentru un individ trăind într-o societate zisă „nedezvoltată“ apare ca natural — o mască, un stîlp totemic, o podoabă vestimentară, o clădire — apare europeanului ca fantastic, după cum îi apar, de asemeni, fantastice, formele artistice ale civilizației precolumbiene. În fapt, nediferențierea „primitivului“ între actul social, noțiunea etică, practica religioasă și înfăptuirea numită de european „estetică“ nu poate fi percepută de un locuitor al unui trib african ca „fantastică“, ci ca o formă cotidiană, obligatorie, a unor rituri și obișnuințe mentale. În schimb, am putea presupune că un individ al pădurii virgine, strecurat într-o ambianță europeană, într-un muzeu, de pildă, ar putea trăi o stare pe care am putea-o defini, pentru el, fantastică.

— Negația sau depășirea mijloacelor psiho-fiziologice specific umane conducînd la perceperea realității, așadar, efortul *dezantropomorfizării* trăirii și încercarea de a cuprinde lumea prin mijlocirea unei optici

animale — prin ochiul în fațete al insectei, de pildă — sau prin depășirea acuității percepției vizuale normale și cuprinderea lumii de la o altă scară de mărime — o insectă privită cu un puternic instrument, pentru a lua un alt exemplu — reprezintă o strămutare a omului într-o altă lume, susceptibilă de a produce sentimentul de irealitate, derealizare, straniu, bizar, inconfortabil, caracteristic fantasticului. Vom avea, în acest fel, un fantastic științific — *science-fiction* — prin procedee diverse : fie prin deformarea spațiului, fie prin modificarea mărimilor spațiale — infinitezimalul atomic sau imensitatea siderală —, fie prin alterarea cadențelor temporale, fie prin suprimarea arbitrară a cauzalității, pluralității sau unității, a structurii lumii, prin confuzia dintre posibil și existent, dintre limitat și infinit etc., adică printr-o alterare a categoriilor mentale.

— Experiența delirantă reprezintă o altă cale conducînd la instalarea psihologică a individului într-un climat fantastic. Nu voi putea intra aci în amănunte, care au alcătuit, dealtminteri, obiectul preocupărilor mele profesionale, de medic psihiatru. Mă limitez la o simplă enunțare.

Procesul psiho-fiziologic fundamental al experienței delirante și halucinatorii este o scădere a tensiunii psihice, o hipotonie a conștiinței", sau, dacă vreți, un „fading mental" și care conduce la o disociere a schemei structurale a întregii personalități, ca și la o știrbire a unității funcționale individ-mediu (deopotrivă fizic și social).

Ne aflăm în fața unei disocieri de tip oniric, recunoscînd același mecanism psihologic. Această disociere, în grad diferit a personalității, alcătuiește faptul dominant al experienței schizofrenice. Spiritul bolnavului este asemănător, după comparația lui Kraepelin, cu o *„orchestră fără dirijor"*. Starea conduce la spulberarea rigorii tuturor categoriilor mentale, sau a unora dintre aceste categorii, menționate mai sus. Experiența psihiatrică presupune, alături de o disociere în grad variabil a personalității, *intruziunea visului în sfera conștiinței*, paratimia (modificarea profundă, uneori per-

vertirea afectivității), gîndirea delirantă, halucinația. Ne aflăm în fața unei alte *Weltanschauung* a omului.

„Astfel, scriam cu ani în urmă, într-o lucrare rămasă nepublicată, *Essai d'une psychiatrie structurale*, schizofrenul este lovit în mod variabil, în funcțiunile sale vitale esențiale, instinctive, emoționale, motorii, ca și de gîndire biologică și socială. El trăiește într-un univers cosmic și social diferit de al tuturor celorlalți oameni, pentru că el s-a desinserat din acesta, pentru că el nu mai gîndește cu ajutorul categoriilor logice, pentru că realitățile sale emotive sînt paradoxale, și pentru că, în deobște, comportamentul său motor este inadaptat." Ne aflăm în fața efectelor unei *destructurări* a personalității, rezultat al unei brusce schimbări a tonusului vital.

Reacțiile schizofrenice sînt foarte diferite unele de altele, după fiecare personalitate, și nu alcătuiesc structuri mentale profund străine de personalitatea normală. Există personalități predispuse ereditar, care reacționează după tipul fantasticului schizofrenic la noxe accidentale foarte diferite unele de altele (encefalite, sifilis cerebral, paralizie generală, surmenaj și mizerie fiziologică, traume morale etc.). Aceste stări nu sînt, în genere, permanente, ci reprezintă episoade, uneori determinate de intoxicații diverse, alcool sau droguri, îndeosebi. Literatura lui E. T. A. Hoffmann și Edgar Poe reprezintă ilustrările cele mai concludente ale acestor stări.

Nu putem încheia această scurtă notă asupra originii delirante a fantasticului fără a nu ne referi la o categorie de bolnavi numiți *parafrenici*, conducînd la un fantastic adesea exprimat în opere artistice. V. J. Durand, G. Ledoux și J. Benoit au dat, asupra acestor bolnavi, o definiție cuprinzătoare (*Annales Médico-Psychologiques*, 1958, juin, pp. 15—59), pe care o cităm, pentru valoarea ei de orientare. Autorii se referă la o *„construcție delirantă de tip paralogic sau infralogic, în care elementele imaginative și halucinațiile în edificarea delirului au o mare însemnătate; la acești bolnavi, se observă o coexistență a unei realități* (subiective, I.B.)

fantastice cu o realitate obiectivă și cu păstrarea unei adaptări destul de bune la realitate, în sfîrșit, cu absența obișnuită a simptomelor de dezagregare și menținerea aptitudinilor intelectuale."

— Experiențele vitale supreme, spaima, accidentul grav, sentimentul morții conduc, de asemeni, la elaborarea unei *Weltanschauung* fantastice, prin dezagregarea categoriilor mentale și prin intuiția unei *alte realități*. Nu putem stărui aci asupra acestor experiențe, dezvoltate, din altă perspectivă, în lucrarea noastră *Thanatos*, republicată în ediție definitivă sub titlul : *Viața și moartea, în evoluția universului.*

— Vom enunța, în încheierea formelor de manifestare a fantasticului, forma cea mai înaltă, care dă, de altminteri, acestei categorii estetice, semnificația ei metafizică : transfigurarea realului prin mit și simbol. Prin această înfăptuire, fantasticul ajunge la împlinirea antropologică și estetică majoră, reprezentată prin *elaborarea unui nou limbaj*. (În fapt, acest limbaj nou coincide cu formele prime ale gîndirii umanității, legitimînd formularea profundă a lui Goethe : „*Das Wahre war schon längst gefunden*". Este cuprinderea lumii în unitatea ei indistinctă, globală, prin mijlocirea vorbirii metaforice, a simbolului și valorilor mitice neguroase, sugerînd deopotrivă teroare și atitudine „*mirată*", pentru a folosi expresia lui Aristotel și Platon, care privește, pentru prima oară lumea, cu ochi noi. Este fantasticul din care au derivat tragicul grecesc și construcțiile ciclopeene ale Egiptului și popoarelor asiro-babiloniene, fantasticul civilizațiilor maia și aztecă, fantasticul medieval, întrupat cu deosebire în folclorul flamand și în operele lui Hieronymus Bosch și Bruegel, fantasticul ultimelor secole, recunoscîndu-și , răspicat sau implicit lunga filieră a acestui limbaj.

*

* *

Fantasticul parcurge întreaga evoluție a culturii, paralel cu manifestările de inserție utilitară, sau de comportament adaptativ la realitatea cotidiană, a omului. Ființa umană operează, pentru a spune astfel, pe două registre : adeziv și adaptat la lumea concretă, și deschis tainei universale, pe care o presimte prin simbol și mit, în stare de răvășire interioară. Pe plan estetic, diferențierea este tot atît de răspicată, între cîntec sau lirism direct și tragic suprauman : între surîsul peisajului primăvăratic și prăbușirile convulsate ale cataclismelor geologice ; între narația de fapte cotidiene și mitologia gigantomahică ; între seninătatea apollinică și suferința în spirit a fantasticului interior.

Cele două călăuziri vor parcurge evoluția culturii umane, într-o neîntreruptă împlinire paralelă, deși, uneori, fantasticul va putea apărea analizei ca manifestat subteran, sau pe plan artistic secundar. Planurile mentale, deși divergente și, în esență, eterogene, sînt complementare. Arta ne-fantastică ancorează pe om în viață, prelungind, totuși, elanurile vitale pînă la zonele transfigurării realului, prin fantezie, imaginație și mit, în timp ce fantasticul se cantonează pe acest din urmă tărîm, deschizînd perspectiva unei viziuni unifiante a lumii. Despărțite, așadar, prin obîrșii psihologice și mijloace de împlinire artistică, bătătorind călăuziri proprii, cele două forme esențiale ale gîndirii umane și ale formelor estetice se unesc într-o zonă comună, care este mitul și simbolul.

*

* *

În năzuința atitudinii mentale generatoare a fantasticului de a unifica lumea și de a o cuprinde în continuitatea ei indistinctă, artistul, magicianul sau chiar

vrăjitorul s-au slujit de o topire a formelor, aflate în realitate în corpuri distincte — obiecte, animale și oameni —, în creații compozite. Simbolismul animal, figurațiile totemice, creațiile compozite, de pildă sfincșii sau făpturile mitologice acvatice sau aeriene, au alcătuit mijloacele de expresie preferate ale limbajului fantastic, în toate culturile, antice și moderne. Ne aflăm în fața unei trăsături antropologice generale, contopind formele diferențiate ale vitalului în creații monstruoase, cu semnificație simbolică.

Nu ne vom putea opri aci asupra tuturor acestor manifestări, deopotrivă metafizice și estetice. În evul de mijloc, pentru a ne limita, simbolul fantastic a luat dezvoltare. A fost, peste spații și timpuri, o *resurgescență* a unei mentalități animiste primitive. „*Simbolul*, notează M. Gauffreteau-Lévy în volumul consacrat lui H. Bosch, *a fost, în Europa evului mediu, un mod de cunoaștere* (subl. ne aparține), *ale cărui importanță și gravitate vor putea fi în prezent recunoscute prin studiile săvîrșite asupra populațiilor arhaice.*"

Un timp devenită incertă, semnificația simbolului apare însă, către sfîrșitul secolului XV, reînvigorată prin opera artistică a lui Bosch și mai tîrziu Pieter Bruegel, sub influența folclorului flamand. Opera celor doi meșteri a căpătat suculență și densitate, putere de sugestie, revelînd o lume de tîlcuri variate, prin mulțimea simbolurilor pe care le conține. Am enumerat în lucrarea noastră consacrată lui Bruegel cîteva din simbolurile care-i organizează structura tablourilor : am amintit, de asemeni, faptul, observat de toți interpreții valorilor simbolice, în privința polivalenței acestora. Un același tablou, *Dulle Griet*, de pildă, este pasibil de interpretări multiple, derivînd, toate, din structura multivalentă a simbolului întrupat. M. Gauffreteau-Lévy s-a referit în lucrarea citată asupra simbolurilor lui H. Bosch, simboluri animale, în primul rînd, peștele, ibisul, șobolanul, taurul etc., epuizînd iconografia medievală, simbolurile gotice sau ale practicilor alchimice, cu deosebire oul. Fantasticul lui Bosch, al acestui „*fayzeur de Dyables*", organizează un univers mitic, venind din de-

părtarea timpurilor și adînc implîntat în sensibilitatea și folclorul flamand : este aceeași vînă de gîndire, contopind într-o viziune unitară tainele cerului cu mișunarea lunară a făpturilor terestre, teluricul și sufletescul, la care s-a format arta unui Bruegel.

Fantasticul mitic a avut reprezentanți numeroși în arta literară și plastică a tuturor timpurilor. Marcel Brion a urmărit filiera, precedat și urmat de numeroși cercetători. În arta plastică modernă, fantasticul apare cu o deosebită vigoare, reprezentat fiind de o întreagă pleiadă de artiști : Chirico, Deli, Magritte, Tanguy, Delvaux, Max Ernst, Dorothea Tanning. Din acest univers fascinant citîm — simplă preferință personală — *Ispita sfîntului Anton* și *Presimțirea războiului civil* de Salvador Dali, în care simbolul elaborat de artist întîlnește firesc, ca în toate operele fantastice autentice, dealtminteri, simbolismul oniric și simbolismul colectiv, arhetipic.

*

* *

Arta românească a dezvoltat filonul fantastic în numeroase opere. Ne vom limita la menționarea înfăpturilor fundamentale : cu deosebire : basmul lui Ispirescu amintit în cursul expunerii noastre : *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte.*

Aflat la confluența fantasticului folcloric și a filierii derivate din romantismul german, Mihai Eminescu a dat în *Sărmanul Dionis* una din cele mai puternice nuvele ale romantismului universal, de inspirație onirică.

Prin elan către infinit și depășire a legilor care mențin materia înlănțuită în limitele gravitației și determinismului, în evadarea în intemporal și emanciparea de limitări spațiale, ca și prin vertijul apropierii de absolut, *Pasărea Măiastră* și *Coloana infinită* ale lui Brâncuși pot fi socotite ca forme de mare împlinire a fantasticului românesc, alături de *Sărmanul Dionis* a

lui Eminescu și *Cimitirul Buna Vestire* de Tudor Arghezi.

*

* *

Perspectiva structural-genetică a conceptului de fantastic, pe care am întreprins-o în prezentul eseu, depășește, credem, alăturarea simplă de adjective și etichete verbale cu ajutorul cărora o bună parte din critică se străduiește să cuprindă această atitudine fundamentală a omului în fața lumii. Vom substitui, așadar, termenilor de : straniu, mister, neliniștitor, spăimos, enigmatic, insolit, incongru, obscur, inexplicabil, necunoscut, supranatural, indicibil — o încercare a definiției fantasticului :

Vedem în fantastic *o atitudine mentală particulară, expresie a unei personalități creatoare care convertește situațiile obiective, banale sau insolite, într-o realitate transcotidiană : viziunea include o presimțire a unei realități totale a lumii și a propriei personalități, prin mijlocirea unei transgresări sau chiar negări a categoriilor mentale de spațiu, timp și cauzalitate, dînd acestei lumi de al doilea grad o coloratură afectivă situată, în general, pe registrul depresiv, de anxietate și teroare, îmbinată cu un sentiment de revelare al unui alt plan de realitate.*

(1970)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Folclorul flamand medieval, în viziunea lui Hieronymus Bosch

Opera lui Hieronymus Bosch, obiect de studiu a numeroşi comentatori şi critici de artă înşiruiţi în lungul a cinci secole, ocupă un loc izolat, pe un promontoriu al unui ocean necunoscut. Privitorul secolului nostru se simte descumpănit în faţa acestor pînze, revelînd o lume organizată pe alte coordonate decît acelea care definesc universul nostru mental. Spre deosebire de ceilalţi artişti plastici a căror operă este în general accesibilă intuitiv, sau, în orice caz, uşor de tălmăcit prin desprinderea unor semnificaţii adesea transparente, opera lui Bosch apare ca o nesfîrşită ţesătură de simboluri enigmatice şi de sensuri acoperite, de implicaţii şi latenţe obscure, care-i fac cuprinderea totală cu neputinţă, prin simplă intuire. Contemplatorul este, de bună seamă, cucerit de armonia îndrăzneaţă a culorii sau de puritatea liniei corpului uman, din aceste tablouri, dar, în acelaşi timp, se află rătăcit într-un peisaj straniu, extraterestru, în care fiinţe bizare săvîrşesc acte de neînţeles, ce par a fi gesturi ale unui ritual echivoc; privitorul secolelor mai apropiate de timpul nostru îşi acomodează cu greu optica în faţa excrescenţelor vegetale sau a proliferărilor de forme compozite, unind atribute animale şi minerale, ce depăşesc cu mult, prin îndrăzneală şi fantezie, universul fabulos al mitologiilor antice; înţelege, astfel, că rămîne mereu

dincoace de intențiile artistului și de conturul lumii ale căror reflexe acesta le-a transpus pe întinderea pînzelor.

Viziunea pictorului este atît de străină de orizontul nostru vizual și mental, încît nu poate fi înțeleasă în toate implicațiile ei ascunse. Comentariul tablourilor a părut necesar. O întreagă literatură — de bună seamă nu atît de vastă, în comparație cu lucrările consacrate universului dantesc, sau interpretării celui de al doilea Faust — a luat naștere — și pe care autorul acestor pagini a parcurs-o, în cîteva din lucrările semnificative. Ne vom apropia însă, din capul locului, această operă din incidența, părînd a fi la prima vedere cea mai adaptată, a deslușirii simbolurilor exprimate de artist, sau a integrării picturii sale în atmosfera culturală, specifică secolului în care acesta a trăit. O vedere intuitivă a unui tablou reprezentativ al meșterului mi se pare a fi cea mai nimerită introducere în această, în aparență, lume indescifrabilă, pe care evocarea personalității umane și a epocii sale o vor întregi, prin deslușirea cîtorva sensuri.

*

* *

Ne aflăm, astfel, în fața tripticului *Grădina voluptăților*, pictură pe lemn, muzeul Prado, Madrid, avînd ca dimensiuni : 2,20 m înălțime ; aripile laterale de înălțime egală, cu o lățime de 0,97 m, iar panoul central 1,95 m. Data foarte probabilă a lucrării a fost statornicită de Ch. Tolnay (1937), după îndelungi studii, către anul 1510, așadar înspre sfîrșitul vieții artistului.

Fața exterioară a lucrării conține o primă viziune, confuză și neguroasă, a pictorului, înfățișînd creația lumii, în a treia zi, după tradiția genezei. Este o adevărată poartă conducînd spre noul tărîm, înfățișat de pictor.

Pămîntul, plutind incert pe ape și fecundat de ploi torențiale ce cad din norii îngrămădiți deasupra, în furtună, este închis într-o imensă sferă transparentă, de cristal. Pictorul reia astfel unul din motivele centrale

ale universului său mental și artistic : sfera, amintind oul alchimic medieval, sămînță și obîrșie a lucrurilor, bulă de săpun, fragilă, adăpostind, totuși, înăuntru, zămisliri sau acte pregătitoare ale fecundației universale, așa cum restul operei le va înfățișa.

Pe întinderea uscatului infiltrat și înconjurat de ape, se dezvoltă nestăpînită viața vegetală, în forme neliniștitoare, monstruoase. Țîșnirea vegetală, sub imboldul elementului lichid, nu cunoaște încă stabilitatea și conturul formei simetrice și nici amenințarea lăcomiei animale, care nu avea să-și dezvolte pustiirea și creșterile, decît în altă zi a nașterii lumii, la un alt semn al Creatorului, figurat antropomorfic și naiv, de artist, deasupra și în afara sferei de cristal.

Se înscrie în această operă o înțelegere cosmologică tradițională.

În partea inferioară a tripticului, ochiul surprinde magnificență și decorativitate. Opera înfățișează un subiect de tapițerie flamandă somptuoasă, așa cum a și fost, dealtminteri, transpusă în numeroase lucrări. Mai apoi, privitorul, recules din intensitatea primei impresii, deslușește o moralitate de asemenea tradițională, exprimată prin mijlocirea a trei momente : creația Evei, în aripa stîngă a tripticului, așadar a păcatului, împlinirea actelor fizice ale procreației, în partea centrală a operei, urmată, în panoul lateral drept, de ispășire, în suferințele infernului. Concepția generală și motivele alcătuitoare ale operei nu sînt, fără îndoială, originale. Dar, în tratarea acestor subiecte, cîtă inventivitate artistică, ce profunzime de simboluri și semnificații încrustată în imagini, ajungînd la un spectacol complicat, divers, suprapus, evoluînd între feeric și tragic, între paradiziac și luxură, între puritate și demonie.

Prezentată simultan, prin însăși structura operei picturale, lucrarea nu poate fi, totuși, citită decît în succesia episoadelor, ce se urmează deopotrivă longitudinal, prin înșiruirea în adîncime a planului fiecărui panou, ca și în succesia acestora în compoziția tripticului.

Vom avea astfel, în prima aripă, succesiv, începînd cu primul plan : o „fîntînă a vieții", din care apar for-

me animale, pești zburători, ființe compozite — o rață cu cap de pește, în labe cu o carte deschisă, în care încearcă să citească —, o pasăre cu patru picioare și cu o minunată coadă, avînd un desen ocelat, sfîrșită într-un evantai vegetal, mormoloci sau vietăți reprezentînd diverse încrengături animale. Deasupra, amintind naivitatea florentinului Fra Angelico, Eva, îngenuncheată, își înalță albul pur al corpului, alături de Adam, căzut în surprindere lîngă un trunchi de cactus, înflorit policrom, în timp ce la mijloc, Christ, în veșmînt roș-deschis, al cărui bust se profilează pe fundalul unui pomet, ține mîna femeii, cu o expresie de reținută melancolie a feței.

Jumătatea de sus a panoului înfățișează un iaz străjuit de o vegetație bizară, roci tăiate fantezist și maluri populate de viermuială animală elementară, sau patrupede ce se adapă, avînd în mijloc, pe o insulă, o construcție compozită, minerală și floral în același timp, am zice de porțelan roz, din a cărei temelie sferică perforată, pentru a lăsa lumină unui cap de pasăre, diverg lateral sau se înalță în coloană, formînd o piramidă lunguiață, spini și roade de plante sălbatice, sfere transparente, sepale țepoase, discuri perforate din care țîșnesc, ca dintr-o fîntînă arteziană, filete de apă.

Planurile panoului se fugăresc ascendent pe întinderea ce mișună de animale, evocînd uneori dinozauri, pînă la edificiul perforat fantezist și accidentat, cu creste și suliți ascuțite, construcție de un galben de fîn cosit desprins din pămîntul colcăind de sevă vitală și înconjurat de spirala unui imens stol de păsări negre, ieșind dintr-o văgăună aflată la temelia acesteia și care, după ce i-a făcut înconjurul trecînd prin perforațiile de deasupra, se pierde în albastrul cerului, degradîndu-și culoarea, după întîlnirea cu valurile unei mări depărtate. Alături de această arhitectură complicată, se înalță excrescențe de un albastru palid, forme tectonice ale solului, îmbinînd în structura lor aceeași compoziție mineral-vegetală, deasupra cărora fîlfîie zboruri de păsări albe și negre...

Este cea mai simplă — am fi ispitiți să scriem aproape astructurată aripă a tripticului —, respirînd o anume seninătate și echilibru, în contrast cu violențele frenetice de forme și viziuni, din celelalte panouri.

Partea centrală a lucrării, asupra căreia s-au concentrat sagacitatea și analizele criticilor, reprezintă, multiplicat, spectacolul luxurii și delectațiunii triste. În adevăr, cele două sute de corpuri omenești goale, în apropieri imediate, în cupluri sau grupări, sugerînd voluptăți firești sau contra naturii, nu sînt luate într-un vîrtej dioniziac, de kermesă degenerînd în dezlănțuire orgiacă. Tabloul, deși reprezentînd în partea centrală o cavalcadă, un carusel fantasc, este, în întregul lui, static. Corpurile sînt încremenite în poziții nemișcate, uneori solemne, cu deosebire personajele din primul plan, dealtminteri, cele mai amănunțit conturate. Obîrșia obsesională, nevrotică, a tabloului se impune cercetătorului și va trebui să observăm că printre numeroasele interpretări ale operei, examenul analitic al „psihologiei adîncimilor" ocupă un loc însemnat. În imensa figurație a lucrării nu se desprind însă, individualizate, personaje distincte ; după cum s-a observat, sexele, chiar cînd reprezintă rase de culoare, sînt tipizate, apropiindu-se unul de altul, în ambiguitatea formelor androgine. Uniformizarea relativă a corpului uman contrastează ciudat cu varietatea formelor animale și vegetale care diversifică tabloul. Artistul nu înfățișează numai luxura umană, ci sugerează o fornicație universală, manifestată prin contopiri de corpuri, promiscuitate, germinație, înmugurire, proliferări de forme, multiplicare de scene și vietăți, invadînd pămîntul, apele și aerul. Deosebirea dintre regnuri dispare, după cum dispare separația dintre om, element natural, formă vegetală sau atribut animal. Negresa de la marginea „fîntînii tinereții" pare a avea crescut în mînă un fruct mustos, după cum păunul aflat pe cap pare a face corp comun cu ființa acesteia ; călăreții pe mistreți, licorni, urși, pantere sau pești, care se învîrtesc în cerc în mijlocul tabloului, alcătuiesc centauri fabuloși, dintr-un balet fantasmagoric ; sirena, plutind în mijlocul lacului, din care se înalță „fîntîna adulterului", are drept

coadă un imens scaiete ; coralul este îngemănat cu floarea și cu omul ; cireașa pare crescută în pliscul lung al păsării acuatice ; capul omenesc devine fruct ; mîngîierile unui cuplu omenesc au loc într-o sferă de cristal, dezvoltată din caliciul unei căpșuni monstruoase, aflată deasupra unui fruct lunguieț, prin a cărui deschizătură apare fața unui om ce privește, prin prelungirea unui tub de sticlă, înaintarea unui șobolan ; scoica moluștei adăpostește corpuri omenești ; androginii îmbrățișează fructe din care scurg din belșug semințe ; o bufniță prezidează un decor erotic, în care se împletesc de-a valma corpuri omenești, ramuri cu frunze și fructe roșii ; apar apoi, în partea de sus a tabloului, înconjurînd arhitectura bizară a fîntînii adulterului, patru turnuri, rod al unei imaginații în delir, îmbinînd sfera universală cu excrescențele vegetale, globuri artificiale de sticlă colorată și forme geometrice fanteziste, sălaș al viermuielii umane și animale.

Toate aceste forme, gesturi, ritualuri și construcții au un sens inițiatic, avîndu-și obîrșia în simbolica universală, în emblemele sectelor heretice ale vremii, sau în limbajul cifrat al autorului. Numeroși critici de artă, Tolnay, Baruch, Bax, Combe, Beldass, Castelli, pentru a cita la întîmplare cîțiva autori, s-au oprit asupra semnificației simbolice a acestor imagini. Nu vom putea întreprinde aci un rezumat al acestor cercetări. (O scurtă și substanțială indicație se află în volumul tradus în limba franceză, *Tout l'oeuvre peint de Jérôme Bosch,* introducere de Max J. Friedländer și documentare de Mia Cinotti, Flammarion, 1967, p. 99 ș.u.). Vom menționa însă un singur fapt : *nici un amănunt al tablourilor lui Bosch nu este lipsit de semnificație simbolică.* Întreaga operă se prezintă ca un album de tîlcuri esoterice. Bestiarul medieval își află aci expresia integrală, alături de obiectele de folosință zilnică, de tortură sau de instrumente muzicale : șobolanul înseamnă înșelăciunea, pupăza simbolizează pe heretic, pescărușul, ipocrizia : roata și spînzurătoarea indică disoluția sufletească ; vasul este semnul feminității, taurul și porcul arată pe mîncăcioși, cerbul oamenii mîndri, luthul are un înțeles erotic. Se adaugă

acestor simboluri și alegorii semnificațiile alchimice : sexualizarea lumii are corespondențe în anume substanțe, sulful simbolizînd principiul masculin, iar mercurul pe cel feminin ; oul, apărînd multiplicat pe întinderea apei, este, de asemenea, o alegorie a principiului fecundant și de germinație al lumii. Criticii au stabilit, în același timp, o simbolică a culorilor. Roșul înseamnă „o împlinire a procesului creativ, iar albastrul cerului și albastrul închis sînt culorile înșelăciunii și răutății" (*op. cit.*, p. 100). Tîlcul moralizant al compoziției apare, astfel, cu claritate.

Aripa din dreapta tripticului prezintă aceeași alcătuire de scene legate între ele prin unitatea viziunii artistice și moralitatea pedepsei, prin tortura infernului. Tonalitatea panoului este schimbată. Albastrul ceresc, galbenul, verdele lucitor, roșul viu, jocul nuanțelor contrastante sau al degradărilor coloristice menajate, dînd unitate de atmosferă voletului central, fac loc unei progresii a brunului-închis, înlocuind lumina roșie a părții inferioare și ajungînd, în partea de sus, la o noapte luminată de incendii. Artistul evocă un loc de tortură, maleficii și demență : un supliciat este întins pe corzile unei harpe ; un altul este legat de gîtul unei alăute ; demoni cu corpuri de cîini voraci își înfig colții în gîtul unui om culcat ; un altul, a cărui mînă e străpunsă de un pumnal, este ciuruit de cuie și suliți ; cuțitul, simbol masculin, apare ca o temă centrală, alături de o seamă de instrumente muzicale, dînd dealtminteri, denumirea panoului : *Infernul muzicianului.*

Ca și celelalte volete ale tripticului, interpretările simbolice ale criticilor, evocările alchimice, referințele la folclorul flamand, la proverbele populare, au intervenit, pentru a da explicații savante, fiecăreia din aceste scene torționare. Artistul folosește aci un nou limbaj, de simboluri criptice, revelînd, în același timp, o viziune unitară a universului spiritual medieval, dar a cărui înfăptuire pare pe alocuri rău legată, fără a prezenta rigoarea compoziției și disciplina artistică a urmașului său imediat, Bruegel cel Bătrîn.

*

* *

Călăuzirile care au condus artistul la înfăptuirea acestei opere artistice reprezentative a unui secol și a unei sensibilități colective au fost multiple : încrucișări variate și fortuite de întîmplări și confluențe. Reconstituirea acestor fapte a fost laborioasă și neajunsă încă la lămuriri, fără controverse. Datele biografice ale omului au rămas, cu toate cercetările, sumare. În lipsa unor amănunte concrete, privind viața artistului, avem însă putința desenării unui contur psihologic al acestuia, ca și a reconstrucției atmosferei culturale, în care omul a trăit și lucrat.

S-a născut înspre anul 1453 (dată indicată de J. Mosmans), în localitatea Hertogenbosch, din Brabantul olandez (Bois-le-Duc) din familia van Aken ; bunicul și tatăl artistului fuseseră pictori ; cîteva fresce ale catedralei din localitate, în această epocă, al treilea mare oraș al ducatului de Brabant, sînt atribuite lui Jan van Aken, bunicul lui Hieronymus. Ambianței artistice familiale se adaugă influența puternică a mediului cultural al epocii, purtînd încă sigiliul spiritului medieval. Gîndirea simbolică, vorbirea în proverbe și apoftegme, în imagini și jocuri de cuvinte, însemnătatea superstiției în viața socială, întreținută prin cărți populare sau predici conținînd descrieri și evocări a scenelor de infern — se citează, în această privință, predicile dominicanului Alain de la Roche —, tradiția mistică, lecturile cîtorva opere, cu deosebire ale teologului van Ruesbroec, zis Admirabilul, retras încă de la mijlocul secolului XIV într-un ermitaj de unde răspîndea învățămîntul său mistic, au creat un mediu cultural particular, influențînd cu deosebire firile impresionabile, cum va fi fost aceea a tînărului Hieronymus. Evenimentele politice ale vremii, convulsiile sociale, furia iconoclastă a mulțimilor, cărora dealtminteri aveau să le cadă pradă cîteva din lucrările lui Bosch, devastările războiului, ca pustiirea orașului Gand (1468) în timpul copilăriei artis-

tului, au accentuat tremurul de teroare și spaimă al vremii, coexistînd cruzimilor și sadismului dezlănțuirilor colective. Se adăugau, acestor cruzimi, jafuri și violențe omucide, obsesia diavolului, care devenea o realitate directă, tangibilă, pe care imaginea populară îl reprezenta în forme proprii a produce groaza ; imensele incendii, ca acela care a devastat localitatea natală a pictorului în copilăria acestuia (1463) în care a fost mistuită o treime din locuințe, și-au pus de asemeni pecetea pe simțirea populațiilor : imaginile pictorilor Bosch și Bruegel mai ales aveau să alcătuiască, dealtminteri, o mărturie a acestor viziuni, transpuse, însă, în evocareă iadului. Imaginile unora din aceste tablouri vor deveni de asemenea ușor comprehensibile prin vorbirea liberă a epocii, adesea obscenă, prin evocarea organelor sexuale. Amestecul de realism brutal al unora din opere, care nu șovăiau a înfățișa actul defecației, al vomitării sau al pozițiilor scabroase, ale personajelor cu picioarele răschirate în aer, dezvelind fesele, anusul și organele genitale, își aveau o explicație în vorbirea populară liberă sau a diferiților predicatori, evocînd viziuni terifiante și apocaliptice. Promiscuitatea umană, participarea directă a vieții animale la existența omenească aveau să conducă vorbirea predicatorilor fanatici la descrieri ce-și aflau un corespondent în operele plastice. Cronicile citează astfel fragmentul din predica dominicanului, menționat de noi mai sus, despre „animalele simbolizînd păcatul, ale căror groaznice organe sexuale zămislesc torente de foc și întunecă pămîntul, cu fumul lor".

Era firesc ca într-o asemenea epocă, în care obsesia diavolului, păcatului, salvării și vieții de apoi aveau să aibă reprezentări atît de vii în conștiințe, să apară un mare număr de secte religioase heterodoxe, de confrerii ; era firesc, de asemenea, ca Hieronymus, sensibilitate impresionabilă, om al timpului său, să fi aparținut uneia sau chiar mai multor secte, suferind în același timp influența generală a mentalității colective, întreținută de aceste organizații. Confirmarea unei atare apartenențe are loc în anii 1486—87, cînd artistul, la vîrsta pri-

mei tinereți, intră în Confreria Notre Dame, organizație religioasă pioasă, înjghebînd în același timp reprezentații teatrale sacre, „balete simbolice, coregrafii fantastice, în care se amestecau motive sacre și demoniace, aflate la drum de mijloc între devoțiune și licență" (Mario Bussagli). Chiar dacă nu va fi făcut parte dintr-o altă confrerie, a Fraților vieții comune, așa cum socotesc cîțiva biografi — organizație din care avea să facă parte Erasmus —, Bosch avea să-i împărtășească spiritul intim și să-i sufere influența. Răsfrîngerea acestor influențe în opera pictorului va fi fost multiplă : prin imagine, prin orientare moral-religioasă, prin compoziție a operelor, sugerînd viziunea unui regizor de reprezentare teatrală. Procesiunile religioase și profane ale timpului, serbările de mare fast, cu jocuri și turnire, ca acelea ale „Liniii de aur", la care au luat parte marii demnitari ai Țărilor-de-Jos, au îmbogățit această viziune, ce avea să-și afle expresie în tablourile lui Bosch.

Modalitatea simțirii și gîndirii specifice veacului, influența simbolicii alchimiste, amintită mai sus, au căpătat un sigiliu definitiv prin influențele pur artistice, vădite în arta lui Bosch : Jan van Eych, van der Weyden și, mai ales, Meșterul de la Flemalle, cărora am putea adăuga sugestii mai depărtate, datorite artei lui Martin Schongauer sau Albrecht Dürer.

Toate aceste condiționări multiple, de ordin social, psihologic și cultural, au fost convergente și au avut un puternic răsunet într-o sensibilitate vibratilă, ambivalentă, exacerbată prin continențe și refulări, prin influențe contradictorii, venite de la o ambianță cultivînd o mare licență a moravurilor, dar hipnotizată de conștiința păcatului și a aspirației către „salvare".

Complexiunea psihologică a pictorului a reprezentat pentru aceste condiționări o adevărată cutie de rezonanță. Perspectiva noastră personală, de medic psihiatru, ne obligă să acceptăm interpretările unora din comentatori (F. M. Huebner, de pildă), care vede în Bosch un schizotim, în același timp, leptozom și astenic. Vom admite, de asemenea, anume trăsături obsesionale. Bosch a fost, de bună seamă, un nevropat și un vizio-

nar — și vom adăuga în același timp că imaginile operei sale, răspunzînd iconografiei populare a timpului, pare a fi fost și rezultatul unei exaltări imaginative, prin mijlocirea substanțelor halucinogene.

Interpretările date pînă în prezent operei lui Bosch au fost în general exacte, dar unilaterale. Parcurgînd încercările de cuprindere ale operei nu vom putea trece peste numeroasele ei interpretări : viziune religioasă heterodoxă, bogată în sensuri esoterice (W. Frainger) ; poezie cosmică (H. Focillon, 1955) ; expresie a noțiunii păcatului, socotit ca o nătîngie (Bax, 1949) ; critică a vieții sociale, a opoziției dintre clase ; operă a unui „raisonneur sarcastic", ființă bizară, frămîntată sau glumeață, în sensul atribuit lui Bruegel : răsfrîngere a unei vieți de asceză, frămîntată de ispite, de încercări de renunțare la lume, sau de practici magice (a se vedea o analiză amănunțită a diferitelor interpretări și perspective de studii de la care a fost examinată opera lui H. Bosch, în monumentala lucrare datorită lui R. H. Marignissen-Seidel și col. : *Hieronymus Bosch*, Ed. Arcade, Bruxelles, 1972).

Va trebui să recunoaștem, din examenul atent al operei, că toate aceste perspective sînt adevărate. Bosch a fost deopotrivă pictorul „suferinței subtile", care a răsfrînt în opere „înfățișările transcedentale ale unui ev mediu aflat în declin, preocupat de morală și învățăminte", după cum a fost un „vizionar integral" (A. Breton, 1957). Chiar interpretările contradictorii date unora din opere sînt egal de adevărate. În adevăr : întrucît înțelegerea lui Justi (1889) asupra *Carului cu fîn* revelînd „vanitatea frămîntării lumii", concretizînd expresia „mult zgomot pentru nimic", va anula sensul aflat de Schürmaier (1923), al aviditații, a rîvnei de „a dobîndi bunuri efemere și neînsemnate" ?

Una din caracteristicile dominante ale simbolului este, realmente, de a fi pasibil de interpretări multiple. Cu atît mai vădită va fi așadar putința tălmăcirilor contradictorii unei opere care răsfrînge în fiecare personaj, în fiecare acțiune, gest sau nuanță de culoare un sens alegoric. Fără a încerca o conciliere eclectică a acestor

perspective, vom observa că o atare operă, polifonică prin esență, nu poate fi definită de la o singură incidență de privire. Examenul comportă, deopotrivă, pe lîngă înfățișarea sa dominantă de ordin artistic și psihologic, a unei fantezii efervescente, cu nuanțe morbide și chiar rezultat al unor incitații de ordin psihofarmacologic, o vastă gamă de perspective : social, folcloric, cultural, religios-teologic, moralist-satiric, metafizic. Opera lui H. Bosch revelează o întreagă lume, o viziune psihologică, o concepție metafizică a destinului omenesc, o dramă interioară, ecou al unei atmosfere culturale, trăită de un artist muncit de complexe sufletești și refulări.

* * *

Operele lui Hieronymus Bosch, salvate pînă în prezent de vicisitudinile timpurilor și furiei iconoclaste, vădesc o concepție generală asupra lumii și naturii omenești, de origină biblică și folclorică flamandă. Orînduirea lucrărilor într-o anumită clasificație mi se pare arbitrară : moralitatea paremiologică și populară din cele *Șapte păcate capitale*, de pildă, este o lucrare de inspirație religioasă, iar satira psihologică și socială a pictorului nu reprezintă decît o față a unei atitudini generale, avîndu-și obîrșia în viața culturală a timpului. Operele lui Bosch, ca și simbolurile care-i alcătuiesc structura lucrărilor, reprezintă, dealtminteri, teme generale ale pictorilor acestor secole. Urmașul său cel mai proeminent, Bruegel, va relua o bună parte din aceste motive, cu intensă circulație în iconografia vremii.

O primă ilustrare a concepției generale a lui Bosch asupra lumii se află în pictura pe lemn, mai exact pe tăblia unei mese, reprezentînd cele șapte păcate capitale, și a fost chiar socotită de unii critici ca o *Imago mundi*. Mario Bussagli, citînd izvoare istorice, observă că pictorul păstrase îndelung această ope-

ră în locuința sa, ca o adevărată călăuză în viață. De mărimea 1,20/1,50 m, lucrarea, ilustrată cu citate din Deuteronom, comportă o parte centrală, rotundă, înscrisă în dreptunghiul cadrului, avînd o imagine a lui Christ în centru ; în dreptul fiecărui unghi al mesei, în afara cercului, se află patru compoziții în medalion, înfățișînd momentele supreme ale vieții omenești : moartea și judecata-de-apoi, în unghiurile de sus ale mesei, iadul, în vîlvătăi, și paradisul, în imagine de seninătate, în colțurile de jos.

Tratarea artistică a tabloului este originală ; semnificațiile, ca și temele generale ale imaginilor aparțin însă simbolicii mistice sau iconografiei secolului. S-a observat, în acest sens, că înscrierea picturii centrale circulare într-un cadru dreptunghiular alcătuiește un simbol întîlnit și în iconografia budistă, și că lucrarea în întregul ei reprezintă o imagine cosmologică și antropologică, bine definită. Dealtminteri, din centrul tabloului circular, înfățișînd pe Christ înălțat din mormînt, izvorăsc raze solare, îndreptîndu-se către cele șapte picturi, orînduite în roată, a celor șapte păcate capitale. Simbolica este vădită, după Tolnay și Combe, prin dispoziția în centru a ochiului ființei supreme a lumii, Christ ocupînd irisul, identificat cu soarele, din care diverg raze, corneea înfățișînd pămîntul, sediu al celor șapte păcate. Avem și în această operă un exemplu al simbolicei boschiene, care nu lasă nici un amănunt al tabloului fără a-i da o semnificație, acoperită sau transparentă.

Transpunerea alegorică a marilor păcate, lenevia, mînia, zgîrcenia, lăcomia, pisma, mîndria, desfrînarea folosește scene din viața flamandă, cu personaje îmbrăcate în costumele epocii : se prezintă sinoptic un film general al vieții flamande, fizionomii și atitudini, veșminte, interioare de locuințe, arhitectură și peisaje, totul fiind dominat de o viziune eschatologică și învăluit de poezia culorilor, orînduite simetric : galben auriu în centru, iradiind spre tonalitățile molcome ale cercului terestru, străjuit de medalioanele exterioare, în care culorile devin contrastante, echilibrînd roșul incendiar cu

albastrul ceresc, roșul brun, galbenul, nuanțat de verde și albastru palid.

Deși năzuind către moralitate severă și tîlc de *memento mori*, tabloul, văzut de ochiul unui om al veacului XX, are farmec cuceritor, cu excepția medalionului din stînga și de jos, înfățișînd osîndele infernale ale fiecăruia din păcate. Opoziția este puternică și sugestivă. Fiecare dintre imaginile centrale, pămîntești, sînt reluate în cercul infernal, sub torturile ființelor demonice. Luxura, de pildă, scenă aproape idilică, în viața terestră, în care două cupluri, înlăuntrul unui cort somptuos, ridicat într-un peisaj primăvăratic și senin, se părăsesc desfătărilor, printre instrumente muzicale, mîncăruri și cupe de licori rare, înveseliți de bufoni, își află supliciul sub caznele iadului, în care unul din cupluri este înlănțuit de călăii demoni, sub un baldachin verde, la capătul unui alcov, acoperit de o învelitoare roș-aprins, pe care se tîrăște un batracian dezgustător, simbol al luxurii.

Tema obișnuită artei plastice flamande, tratată în numeroase imagini alegorice, mai cu deosebire de Bruegel, este o imagine credincioasă, de totalitate, a existenței flamande din secolele XV—XVI, văzută cu ochii unui contemporan. Unul din aceste motive va fi *Operația pietrei de nebunie*, subiect reluat, dealtminteri, de numeroși pictori. Scena intervenției mediculuișarlatan — cu o pîlnie pe cap, semnul înșelăciunii! — asupra omului credul și prost, asistat de un călugăr, ce participă prin încurajări la operație, și de o călugăriță, uitîndu-se impasibilă, cu privirea pierdută, se petrece în mijlocul unui peisaj cu vastă deschidere înspre zări, ca pentru a sublinia parcă stupiditatea superstiției și nedemnitatea imposturii, față de seninătatea sugerată de liniștea vegetală. Tîlcul general al tabloului nu rămîne însă redus la componentele lui mari. Se adaugă, asemenea celorlalte opere ale artistului, o seamă de amănunte, ale îmbrăcăminții, obiectelor și gesturilor scenei, ca și ale peisajului, care diversifică, adîncind tîlcul central al tabloului. Forma, expresia personajelor și culoarea

tabloului participă, dincolo de iradierea pur artistică a scenei și cadrului, la o lume de tîlcuri.

Coexistența acestor planuri : artistic și metafizic, cotidian-documentar al vieții flamande, satiric, etic și teologic, se află în toate operele lui Bosch. Iată, de pildă, *Scamatorul,* aflat la muzeul din Saint-Germain-en-Laye, deopotrivă mărturie a spiritului satiric-social al pictorului ; Bosch ilustrează naivitatea populației în fața unui prestidigitator și dă corp, în același timp, și unui proverb flamand. Artistul perindă o mare varietate de fizionomii a personajelor, aparținînd tuturor condițiilor sociale. De data aceasta, sensurile multiple ale operei sînt completate de un studiu psihologic, al expresiei feței, revelînd sau mascînd un fel de a fi și de a gîndi. Mai puțin expresive și lucrate fugitiv, dar variate și sugestive, sînt atitudinile și expresia personajelor din *Corabia nebunilor,* din muzeul Louvre.

Operele cu tîlc predominant social și psihologic fac însă loc viziunilor în care comedia umană este integrată unui destin universal dominat totuși de conceptul moralizant al păcatului și osîndei. Tripticul *Carului cu fîn* deschide ciclul marilor opere, înfățișînd în numeroase variante și cu nesecată invenție aceeași temă. Scena panoului central, a vanității lucrurilor omenești, unul din tablourile cele mai echilibrate artistic și mai expresive ale pictorului, este încadrată de reprezentarea originii răului în lume, a păcatului originar (aripa stîngă a tripticului) și de viziunea infernului, revenind obsedant în aceste opere, și reprezentată în aripa dreaptă a lucrării. Opera are, însă, am zice, un prolog : *Drumul vieții,* aflat pe partea exterioară a tripticului și pictat pe cele două aripi, care închid tripticul asupra lui însuși.

Episodul este dramatic : un vagabond, mizer, abătut și aproape în zdrențe, își urmează șovăielnic, sprijinit de toiag și urmat de un cîine, drumul prin viață, înspre un podeț cu scîndură crăpată, în mijlocul unui peisaj înșirîndu-și planurile în depărtare ; în jur, imagini evocative : cranii și oseminte pe care se așează corbi ; o scenă de prădare, în care trei tîlhari despoaie un călă-

tor ; un cuplu dansînd în cîntecul unui cîmpoier ; iar, departe, pe o înălțime, o spînzurătoare, pe care se sprijină o scară, indicînd iminența unui supliciu, o roată de tortură, iar într-o vale, așezări omenești. Vagabondul trece prin viață, tîrîndu-se obosit.

Interiorul tripticului vădește un tîlc similar. Cele trei panouri reprezintă trei momente, în mers, către același destin, înfățișat prin infernul aripei din dreapta. În această perindare, artistul dovedește aceeași varietate contrastantă a tratării și culorii. Voletul stîng evoluează ascendent și retrospectiv, șerpuindu-și culorile de la verdele-închis în mijlocul căruia apare carnația cuplului adamic, gonit din rai de sabia îngerului ce-și fîlfîie mantia roș-palid, înspre scena anterioară, a ispitei, de la marginea unui crîng, în care șarpele încolăcit în pom întinde cuplului mărul, scenă peste care se suprapune — invocînd starea edenică primitivă, în mijlocul unei pajiști străjuită de o excrescență minerală bizară — totul fiind aureolat, în tonalitățile succedîndu-se armonic, ale mării verzui, orizontului alburiu și norilor străpunși de raze în albastrul ceresc, unde apare, în apoteoză, ființa divină, înconjurată de o infinitate de vietăți zburătoare.

Pribegirea cuplului adamic ajunge însă la vanitățile și cupiditatea *Carului cu fîn* din compartimentul central al tripticului, dominat de galbenul fînului, pe care îl împestrițează culorile veșmintelor unei mari mulțimi, îmbulzindu-se în jurul carului, sau trăgîndu-l spre focurile infernului, viermuială peste care planează aceeași apoteoză, înconjurată de albastrul cerului și peisajului, ce-și joacă nuanțele în aceeași gamă.

Cu ultimul panou intrăm în regimul cromatic al roșului, dezvăluind temele tradiționale ale iadului. Opera în întregul ei are, astfel, un sens unitar, într-o imensă gamă de valori picturale.

* * *

Era firesc ca unul din cele mai adaptate subiecte viziunii și temperamentului artistului, asupra căruia Hie-

ronymus Bosch avea să se oprească stăruitor, date fiind orientarea spirituală și specificul grafismului său, ajuns la stăpînire în a doua parte a vieții, să fie *Ispita Sfîntului Anton*. Procesul genetic al operei apare aci cu limpezime, expresie a întregii personalități umane și artistice a pictorului.

Autenticitatea operei, turburătoare prin vehemența viziunii și diversitatea mijloacelor folosite, nu este însă definitiv stabilită nici pentru tabloul aflat la muzeul Prado, Madrid — meditație solitară, reculeasă, în fața unui eleșteu, în mijlocul unui peisaj straniu, neliniștitor — și nici pentru *Ispitele* aflate în muzeele din Amsterdam și Madrid —, care nu sînt decît reproduceri ale unei opere pierdute. Rămîne, prin consensul criticilor, ca singură operă autografă, *Ispita*, aflată în Museu Nacional de Arte Antiga, din Lisabona.

Tripticul, împreună cu cele două lucrări aflate pe fețele exterioare ale celor două volete extreme, reprezintă o lucrare tumultuoasă și diversă, mărturie a unei tehnici variind de la pictura în *grisaille* a imaginilor de pe voletul exterior, la simfonia coloristică a tripticului, de pe fața sa internă. Bosch se vădește în această operă întreg, folosind într-o sinteză de maturitate — tabloul este datat 1505—1506 — totalitatea motivelor simbolice ale picturii sale și vădind o neasemuită forță de invenție.

Operele aflate pe partea exterioară, *Arestarea lui Christ* și *Sfînta Figură*, reprezintă un cadru general la drama *Ispitei*: artistul lucrează în contraste, opunînd scenele izolate vîrtejelor centrale, în care frămîntarea umană dă operelor patetic și mișcare.

Cu partea internă a aripei stîngi a tripticului, intrăm în drama *Ispitei*, în care Antoniu este rînd pe rînd înconjurat de puteri demoniace, sau înconjurat de ispite luxurioase.

În partea de sus a panoului, Antoniu este purtat în văzduh de un demon, sub forma unui imens batracian înaripat, în timp ce alți monștri, călărind pești, adăpostiți în bărci aeriene purtate de animale composite, sau

săgetînd aerul împrejur, îndeamnă zborul bizarului atelaj central, pe care este aşezat pustnicul, cu mîinile împreunate, ţintind albastrul cerului ; a doua imagine, înfăţişată pe aceeaşi aripă, reprezintă căderea lui Antoniu, tîrît peste un podeţ de doi călugări şi de un laic, în care critica deosebeşte un autoportret al autorului. În jur, aceeaşi cohortă de maleficii şi demoni.

Panoul central şi aripa dreaptă au un sens simbolic răspicat : confruntarea omului, statornicit într-o atitudine, cu puterile exterioare şi propriile închipuiri. Bosch dezlănţuie în jurul omului ce-şi păstrează liniştea cohorta furiei demoniace, a incubilor şi sucubilor, rod al rătăcirilor imaginative, speculaţiilor alchimice şi simbolicei esoterice.

Motivul fermităţii umane, îndemn edificator şi antiheretic, se află, dealtminteri, sub ilustrări diferite şi situări în peisaje de un calm celest şi în *Sfîntul Hieronymus* (Muzeul din Gand), sau, într-un alt context, în opera *Ioan Botezătorul în deşert* (Madrid), meditaţie calmă, în liniştea unui peisaj luxuriant, de ţişniri vegetale şi risipă de germinaţii.

Verva creatoare a artistului s-a fixat într-un lung ciclu de lucrări în parte pierdute sau aflate în panouri desperecheate, de inspiraţie tradiţională. *Tripticul potopului,* legendă aflată în mai multe cicluri culturale asiatice, europene sau americane, îşi află o expresie puternică în imagini fără legătură între ele, dar închegînd — ca şi în panoul central al *Ispitei Sfîntului Anton,* de la Lisabona — o imagine coherentă asupra destinului uman, individual sau colectiv : *Răutatea lumii, Diavolul în casă, Diavolul la cîmp, Lumea după potop, Omul care se pierde, Omul care se izolează.* Încoronarea ciclului se află în *Judecata de apoi,* îmbinare aparent arbitrară de catechisme şi „drăcovenii", dar statornicind o unitate de atmosferă, dominată de strălucirea unei apoteoze.

Varietatea operei se afirmă şi mai puternic prin ciclul vieţii lui Christ, operă de viguroasă concepţie, în care artistul, fiziognomist de mare pătrundere şi subtilitate, perindă o lungă succesie de figuri expresive, de la suavitate şi blîndeţe, la răutate sadică. *Cununa de*

spini (Londra, National Gallery) poate fi socotită ca un studiu fiziognomonic unic, în artele plastice, contrastînd prin expresie animalescă și caricaturală a personajelor din *Purtarea Crucii* (Muzeul din Gand) din care se desprinde totuși un profil pur și recules în melancolie : Veronica.

Se poate, fără îndoială, obiecta artistului, în unele tablouri, alăturarea, adesea disparată, de imagini și episoade ; în adevăr, fiecare crîmpei de peisaj, fiecare „detaliu" sau scenă alcătuitoare a tablourilor lui Bosch are o viață, un echilibru și o frumusețe în sine ; întinderea tabloului poate fi împărțită în zone distincte, învăluite în atmosfere cromatice autonome și reprezentînd universuri de sine stătătoare. (Ne gîndim cu deosebire la *Epifania* artistului, Muzeul Prado, Madrid, dezvăluind în cele patru episoade alcătuitoare un film de un accent poetic reînnoit la fiecare scenă și în fiecare dintre personaje sau priveliști.)

Hieronymus Bosch se vădește a fi unul din marii poeți ai paletei și figurii omenești, evocator al peisajului, pictor de inventivitate neistovită, deopotrivă în calmul reculegerii în seninătate, în drama suferinței umane, ajunsă la termenul la care durerea copleșește omul în deznădejde și demență — sau îi impune stăpînirea de sine a conștiinței morale, creator, în același timp, al unui univers imaginativ, de sacrilegii și delir, evocate în scop de edificare etică.

Artistul a cuprins sensurile multiple ale condiției umane, deopotrivă în optica particulară a timpului său, ca și într-o perspectivă generală, dincolo de timp. Imaginea concretă a omului, apărută în diversele ipostaze, ajunge la reprezentare simbolică. Lumea estropiaților și vagabonților, surprinsă de un creion lucid, în desenele aflate la Biblioteca regală din Bruxelles sau la Muzeul Albertina din Viena, își află în solemnitatea gravă a *Nunții de la Cana* (Rotterdam) contrastul ce ne va înfățișa două tablouri documentare ale vieții flamande. Cotidianul și transcendentul, satira și umorul se învecinează ; precumpănește însă lumea ideală, viziunea de vis rău, tortura de nespus a spaimei, învederată

prin scene demoniace, izvorîte dintr-o minte în febră înaltă, și, de bună seamă, sub acțiunea unor buruieni exaltante a imaginației.

Meșterul Hieronymus este primul mare artist al fantasticului, adică al evocării unei lumi depășind și negînd total ordonanțele cauzale ale lumii fizice, lume de presimțiri și tenebre, pe care luminile incendiilor nu le pot risipi — dar și de înălțări paradiziace, în sfere extramundane.

Fantasticul, prezent în cele mai multe din pînzele sale, cu deosebire în colțul de sus și din dreapta al panoului central din *Ispita Sfîntului Anton*, sau în *Infernele* sale, îmbracă numeroase înfățișări. Alături de orgia amănuntelor, întregind laborios viziuni multiple, rău legate între ele, dar contribuind la întregirea unei atmosfere apăsătoare, sînt schițate cu simplicitate de mijloace ambiante stranii, precedînd cu secole cîteva din stampele lui Goya. Amintim cu deosebire desenul aflat la Muzeul de Stat, Berlin-Dahlem, *Pădurea care ascultă și cîmpul care vede* sau, mai puțin expresiv, *Cuibul de bufnițe* (Rotterdam), reproduse în eseul monografic *Jérôme Bosch*, de M. Gauffreteau-Sévy (Editions du temps, Paris, 1965).

Primul desen reprezintă liziera unei păduri. În prim plan, un copac scorburos, adăpostind jos un pui de vulpe, iar în scorbura trunchiului o bufniță, imobilă. Crengile copacului bătrîn, lipsite de frunziș, se înalță contorsionate, adăpostind cîteva păsări, profilate fiind pe un desiș, în care se deosebesc, pe al doilea plan, două urechi omenești, dispuse simetric. (Urechea umană, motiv simbolic, apare printre temele artistului, cu deosebire în infernul din tripticul *Grădina plăcerilor*, unde urechile, apropiate, sînt străpunse de o săgeată, lăsînd să se vadă între ele lama unui imens cuțit — armele albe alcătuind un alt motiv simbolic —, și strivind, prin greutatea lor, o seamă de vietăți demoniace.)

În jurul păduricii se află un cîmp, pe întinderea căruia sînt presărați șapte (număr cu tîlc alchimic) ochi

omenești. Schița este neliniștitoare și insolită. Integrarea organelor de simț umane, și mai ales revenirea obsedantă a unui același motiv (stereotipie caracteristică desenelor unora din schizofreni sau schizotimi, întîlnită, dealtminteri, și la Țuculescu), rătăcește gîndul pe un alt tărîm de realitate. Se evocă, în acest mod, cu mijloace de mare simplicitate, o realitate transcotidiană, fantastică.

Intrarea în noul tărîm de realitate este, în opera lui Bosch, obținută, alături de viermuiala satanică, prin sortilegii mult mai subtile, de îmbinare a culorii, stereotipii, dispoziție simetrică a tabloului și insolitului, ca, de pildă, în panoul *Lumea după potop*. Ascensiunea conurilor muntoase, printre care șerpuiesc animalele scăpate din Arca lui Noe, dominate de arca însăși, oprită pe înălțimea de sus, într-o lumină nedefinită, de început de nouă lume și sub un cer străin, încheagă o atmosferă în care zgomotele sînt abolite, iar întîmplările se petrec într-un timp cu alte cadențe decît cel cunoscut în viața de toate zilele. Artistul nu proiectează în operă numai viziunile care-l muncesc, ci transpune însuși climatul său interior, rarefiat, *străin*, care-l depărtează de restul oamenilor.

*

* *

O atare depășire a cadențelor de viață lăuntrică obișnuită este exprimată de artist în panoul *Ascensiunea către empireu*, din *Viziunile din lumea de apoi*, aflat la Veneția, la Palazzo Ducale, împreună cu alte trei lucrări ce păreau a fi fost destinate a forma două tríptice, rămase în stare de proiect.

Ascensiunea către empireu este o lucrare plastică unică în istoria artei europene, prin originalitatea invenției, noutatea tratării, bogăție de sugestii și sentiment de elevație. Viziunea reia tehnica obișnuită de narație a pictorului, dezvoltată în cea mai mare parte din opere, și cu deosebire în panoul central din *Grădina*

plăcerilor: opoziție de tonalitate a planurilor ce se succed vertical, mișcare în același timp ascensională și sinuoasă, reprezentînd o elice ideală, a planurilor, episoadelor și figurilor, către cer. În opera de la palatul dogilor tehnica ajunge însă la expresia ei cea mai nuanțată. Ascensiunea corpurilor omenești, simbolizînd sufletele prea fericiților, călăuzite de îngeri (contrast între nuditatea corpului uman, luminat parcă dinăuntru, și veșmintele ample ale îngerilor, desprinzîndu-se întunecat de pe fondul cerului, în care plutesc nori depărtați), se petrece într-un văzduh fără densitate, a cărui culoare devine mai întunecată în partea de sus, în vecinătatea unei deschideri către o altă lume. Scena este, în adevăr, dominată de o explozie de lumină verzuie-deschis, de formă tubulară, îngustată în partea superioară, în marginea căreia se ghicește o siluetă umană, urmînd unei alteia, ce-și pierde înălțarea, în rotundul luminos: imaginea apare ca o fîntînă luminată de sus, de un soare aruncînd săgeți de raze pe marginile concentrice ale pereților, pe care privitorul ar contempla-o din adîncuri. Gura de lumină absoarbe astfel înălțarea către *celălalt tărîm*. Intensitatea sugestiei artistice este îmbinată semnificației simbolice a reprezentării. Ne aflăm în zona inefabilului și a năzuințelor abisale ale gîndului, mărturie a nevoii de purificare morală și ascensiune către ideal.

Comentatorii s-au oprit asupra operei. Combe a crezut că descopere în această scenă reflexul unui pasaj din cartea lui Ruysbroeck, *Împodobire a nunților spirituale*. Corelația este plauzibilă. Bosch, om de vastă cultură, s-a aflat în fapt la încrucișarea tuturor influențelor culturale ale timpului său, cu deosebire ale lucrărilor mistice. Corespondența dintre opera pictorului și textul invocat ni s-a părut, însă, întîmplătoare și neconcludentă. Năzuința de a explica întreaga operă a lui Bosch, reducînd-o la referințe exterioare, după metoda numeroșilor comentatori, limitează fantezia artistică proprie a pictorului. Bosch a fost mai mult decît o cutie de rezonanță a unor influențe culturale. A fost o personalitate creatoare, transpunînd artistic procesele sale

subliminale, mai cu deosebire arhetipice. Deosebim, în adevăr, în operele sale și mai ales în *Ascensiunea către empireu* o atare permanență a psihologiei umane, care și-a aflat expresie în numeroase legende și teme simbolice colective. În această privință, credem că descoperim în acest tablou o concepție cosmologică mai vastă, care și-a găsit expresie și în basmele românești.

Am fost impresionat în copilăria noastră de evocarea în *Basmele românilor*, scrise de Ispirescu, a existenței *celuilalt tărîm* al lumii. Realitatea concretă era împărțită în două planuri. Existența solară era suprapusă unui tărîm subpămîntean, lăcaș al zmeilor. Legătura dintre cele două lumi era făcută printr-o imensă hrubă, în care eroul scobora cu ajutorul unei lungi frînghii și pe care Făt-Frumos o urca, la întoarcere, pentru a ajunge din nou la lumina solară, cu ajutorul unei păsări fabuloase.

Cred că regăsim în tabloul lui Bosch o variantă a concepției cosmologice colective, care împarte realitatea în două planuri opuse. Viziunii laice a poveștii românești îi este, însă, substituită o concepție etic-religioasă, care, deși de origină medievală, reprezintă totuși o permanență arhetipică a psihologiei omenești, năzuind către o viață de lumină și puritate. Fantasticul lui Hieronymus depășește, în concepția noastră, coordonatele culturale imediate ale epocii sale.

*

* *

Adaptarea îndelungă la optica artistică și climatul operei lui Hieronymus Bosch ne conduc la o respingere a poziției apărată de unul din marii critici de artă ai timpului nostru, Max J. Friedländer: „Personajele (lui Bosch) sînt accesorii, situate înaintea peisajului. Ele nu sînt cu adevărat închise în spațiu și nu sînt învăluite de atmosferă. Totuși, Bosch năzuiește către această unitate dintre peisaj și figură, pe care Bruegel o va înfăptui mai tîrziu."

Bosch a fost un pictor al condiției umane. În opera lui forma este însuflețită de semnificații, iar gestul și obiectul participă dintr-o simbolică esoterică. Integrarea personajelor în spațiu și în irizările culorii ne pare, dimpotrivă, ca o expresie a formulei intime și ca rațiunea însăși de a fi a acestui pictor. Spațiul absoarbe și conține personajul, culoarea se încarcă de semnificații, deopotrivă convenționale și proprii artistului, răsfrîngînd o problematică interioară și o viziune a lumii. Sudarea ne apare nu numai bine articulară, dar ca fiind organică, izvorîtă din aceeași suferință lăuntrică, topind în operă, în aceeași unitate, spațiu, personaj, culoare și semnificație. Contemplarea repetată a operei nu mi-a vădit niciodată o rătăcire a omului în lume, o separare între vital și cosmic, între sufletesc și material. Totul participă la tot, în opera lui Bosch, de la plantele-mineral și monștri-compozitori, la oamenii-plante sau obiecte. Integrarea personajului în peisaj și în lume mi-a apărut ca o expresie necesară, de ordin artistic a pictorului, care avea, în același timp, întemeiere de ordin etic și transcendent.

Integrarea merge astfel în adîncime, anexînd irealul și fabulosul înfățișării familiare a peisajului. Îmbinarea este atît de organică încît intruziunea unei arhitecturi fantastice, mineral-vegetală, sau a unui scaiete stîncos din care cresc ramuri și frunze, în armonia calmă a unui peisaj de toamnă, în care verdele pomilor ondulează înspre mijlocul peisajului, înspre galben-auriu, proiectat pe albastrul planului din fund, nu distonează *(Ioan-Botezătorul în deșert)*, după cum nu surprind ziduriile cetății fabuloase dominînd panoul central al *Epifaniei.*

În acest întreg, personajul are, asemeni economiei operelor marilor făuritori, un îndoit caracter, aparent paradoxal : personajul este concret, desprins fiind din viață, dar și tipic, reprezentativ. Astfel, alături de ceilalți pictori, Bruegel de pildă, în care unicitatea și generalul participă din ființa intimă a personajului, Bosch adaugă acestei trăsături (vădită mai ales în *Scamatorul)* o particularitate a viziunii sale, de ordin mitic : andro-

ginul, tendință întărită, dealtminteri, de anume complexe sufletești.

Sînt, totuși, aceste considerații analitice, elemente secundare, întregitoare, ce apar criticului și comentatorului la reflexie, după resimțirea comoțiunii reprezentată prin contactul cu operele. Nu am folosit cuvîntul *comoțiune* în sens figurat. Dăm termenului sensul său propriu. Contemplarea unora din pînzele lui Bosch sau Bruegel este, asemenea lecturilor revelante — Dante, Goethe, Dostoievski, Franz Kafka —, răscolitoare. Picturile lui Bosch nu pot fi privite în treacăt, pasiv. Ele se impun privitorului cu violență. Artistul ia de umeri pe omul oprit în fața pînzei și-l scutură, chemîndu-l la o altă viață — dacă nu a cunoscut-o încă, — și la revelarea de sine însuși. Transfigurarea pictorului operează, explicînd neliniștea, turburarea, suferința în spirit a spectatorului, aflat în fața tabloului.

Inducția este, în bună parte, datorită culorii, integrate în complexul valorilor sufletești și picturale ale tabloului. Se poate, fără îndoială, izola culoarea lui Bosch, ca și a lui Bruegel. M-am oprit, dealtminteri, cu decenii în urmă, asupra culorii lui Bruegel, vorbind de o *pictură pură*, în care pata de culoare dobîndește valoare prin ea însăși, emancipată fiind de conturul desenului și de sens. Observația are validitate și la precursorul lui Bruegel. Dar, prin plurivalența valorilor picturale, ea definește arta celor doi pictori, culoarea se încorporează deopotrivă peisajului, faptelor evocate, dramei interioare, exprimînd o simbolică proprie, într-o neistovită gamă de valori sufletești.

*

* *

Spre deosebire de Bruegel, artist laic, exprimînd în echilibru și sănătate o viziune socială integrată unei perspective cosmice, Hieronymus Bosch exprimă în operă drama unui om frămîntat de crize de conștiință

și tensiune maladivă, sub înrîurirea unui secol, oscilînd între teologie și secte heterodoxe, dominat de simbolism mistic și doctrine alchimice.

Bosch, aflat la intersecția acestor curente, și le-a apropiat; depărtat în timp cu o generație, Bruegel s-a format la rîndu-i la aceleași izvoare prime, dar s-a putut libera, mulțumită unei temeinice culturi humaniste. Cei doi pictori înfățișează dealtfel două momente ale picturii flamande — însemnînd și o puternică înrîurire asupra artei contemporane.

Cumpăna acestei înrîuriri pare a fi, însă, inegală. Prin Goya, Ensor și suprarealiști, prin freamătul sensibilității lui torturate și prin stilul operei, înrîurirea lui Hieronymus Bosch pare a predomina — cel puțin pentru momentul artistic actual.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

William Blake, poet, gravor și pictor

Prelucrarea faptelor din afară într-o feerie lăuntrică a avut, începînd încă din copilărie, în viața lui William Blake, o însemnătate ce depășește cu mult coeficientul personal al fiecărui om de a transpune, pe plan sufletesc, înfățișările lumii. Universul magic al vîrstei infantile n-a rămas, la Blake, simplă reverie, îmbogățind realitatea concretă cu închipuiri. Încă de la vîrsta de opt ani, viitorul artist a proiectat în viziuni de intensitate halucinatorie propriile fantasme interioare : *văzuse*, în adevăr, un pom, în al cărui frunziș se aflau îngeri. Viziunile, avînd, pentru copil, conturul și intensitatea faptelor din afară, apăreau neașteptat, se multiplicau într-o fantasmagorie capricioasă, transpunîndu-l în stări extatice. Naiv, își descria viziunile, nepăsător la pedepsele părinților, la zeflemelele camarazilor de joc, la acuzația de minciună. Se afla în fața unor fapte, pentru el, *reale*, pe care nu înțelegea nici să le tacă, nici să le tăgăduiască.

Existența i-a fost astfel îmbogățită cu un nou plan de realitate, fantezist. Blake a trăit în permanență în comunitate cu aceste fantasme, expresii ale unei complexiuni sufletești maladive. Se socotea în corespondență cu toate spiritele marilor dispăruți, Dante, Milton sau

Shakespeare; afirma a fi luat masa împreună cu profeții Isaia și Ezechiel: povestea că a văzut, către vîrsta de patruzeci de ani, înmormîntarea unei zîne, urmată de o „procesiune de creaturi minuscule, avînd — notează poetul — mărimea și culoarea lăcustelor verzi și cenușii"; adesea, în fața lui, „cerul își deschidea porțile"; mărturisește că se afla, zi și noapte, „sub stăpînirea mesagerilor cerești".

A trăit întreaga viață în această îndoită ambianță, a concretului și a imaginarului, care lua pentru el densitatea corporalității, și a murit exaltat de un ultim miraj, ce-i deschidea, imensă, perspectiva infinitului.

Viziunile lui Blake, asemănătoare altor mistici și inspirați, Swedenborg sau Jakob Boehme, au avut un caracter evident morbid, însă au dat existenței sale lăuntrice și activității sale creatoare noutatea și accentul unei opere poetice și artistice revoluționare. Asemeni numeroșilor bolnavi, studiați de psihiatri, Blake trăia simultan, polivalent, realitatea de totalitate a lumii. Se socotea în corespondență permanentă cu toate tărîmurile universului; comunica, peste spații și timp, cu oamenii dispăruți, sau cu cei care aveau să vină, anticipa întîmplările și cuprindea, în sfera imaginilor sale, năluciri cosmogonice, de început de lume, cu lupte și evenimente catastrofice, sugerate, dealtminteri, de lecturi mistice. Darul ubicuității, facultatea profeției și cunoașterea tuturor întîmplărilor lumii se întîlnesc, dealtminteri, adesea, la anumiți bolnavi, care dau explicații fanteziste asupra acestor aptitudini anormale.

Unul dintre pacienții noștri mă încredința că aflase „pe calea aerului" anumite evenimente sociale, petrecute la antipozi; un altul declara că era informat „prin sursă" de tot ce se petrece pe întinderea planetei; bolnava E. B. își recunoștea (citîm textual, dintr-o mărturisire scrisă) „puteri mari de transmisiune", admițînd că „devenise difuzorul pămîntului", adăugînd: „corespondam cu cerul (....); toată lumea se putea auzi prin mine, fie pentru a-mi comunica ceva, fie pentru ca oamenii să vorbească între ei (...). Căsuța unde locuiesc, continua bolnava, devenise aidoma unui aparat de televiziune, al cărui în-

terior se vedea din orice punct al Bucureștiului și ochii mei, fiind magici, apropiau distanțele"... (Textul descrie amănunțit și relativ coerent vaste închipuiri delirante, cuprinzînd spațiile.)

Întreaga personalitate umană a lui Blake a fost dominată de o structură psihologică asemănătoare, pe care Kraepelin ar fi diagnosticat-o ca un caz de *parafrenie expansivă*, iar psihiatrii din școala lui Claude ca un delir parafrenic, în care fantasmagoria morbidă coexistă paradoxal unei adaptări satisfăcătoare la realitatea concretă.

Întreaga operă de poet și gravor a lui Blake își are izvorul în atare vedenii — cu alte cuvinte, în proiectările subconștientului său, în stare de permanent eretism, care îi oferea în același timp imagini, uneori bine conturate, pe care le reproducea grafic, ca și substanța ritmată și adesea melopeică a poemelor sale, transcrise mai apoi alături de imaginile halucinatorii, reprezentînd adevărate ilustrații ale acestora. Procesul elaborării poetice, examinat de noi în mecanismele și semnificația sa generală, în lucrarea *Principii de Psihologie antropologică* (Buc. 1971, pp. 234—247), era, în esență, același în comparație cu al altor poeți, dar prezenta anume particularități, alcătuind, în fapt, unicitatea acestei opere. Cu alte cuvinte, caracterele definite de R. Müller-Freienfels, ca fiind definitorii pentru „inspirația" artistică (apariție bruscă a stărilor creatoare, puternică răscolire emotivă, caracter de „impersonalitate" și credință în obîrșia streină de propria viață a creatorului, în privința activității sale artistice), se întîlnesc și la William Blake, dar, în credința lui, părînd a fi impuse sub dictarea „spiritelor", cu care se afla în comunicare. „Am scris acest poem, mărturisește poetul, sub dictarea imediată, fără reflexie prealabilă, și chiar contra voinței mele, așternînd pe hîrtie de-a valma cîte douăsprezece și uneori cîte treizeci de rînduri. Nu am fost altceva decît un secretar (al acestui text); autorii trăiesc în eternitate."

Așadar, elaborarea lui Blake era automatică, în stare de transă, a viziunilor sale onirice și halucinatorii : „*This theme calls me in sleep night after night, & every morn / awakes me at sun-rise; then I see the Savior over*

me, spraadig his beam of love and dictating me the words of this mild song". („Acest motiv mi se prezintă în somn noapte după noapte și în fiecare dimineață mă deșteaptă la răsăritul soarelui ; atunci văd pe mîntuitor deasupra mea, dictîndu-mi cuvintele acestui cîntec molcom," *Jerusalem I, the Theme announced).*

Cea mai mare parte a operei poetice a lui William Blake (Vd. *The poetical Works of William Blake.* Edited by John Sampion, Oxford Universyti Press, New York — Toronto, 1961), ca și a operei gravate, însoțind textul (am folosit lucrarea lui Geoffrey Keynes : *A Study of the illuminated Books of William Blake, Poet, Printer, Prophet.* Methuen. London-Trianon Press — Paris, 1964), reproduce credincios substanța și conturul viziunilor sale, care-i serveau drept modele. Artistul urmărea astfel conturul acestor halucinații exclamînd, în răstimpuri : „iată... acum s-a mișcat !... acum încruntă sprîncenele... ; nu este mulțumit că-l desenez... acum a plecat" (citat de M. L. Cazamian). Arta lui Blake va fi așadar complexă, gravura completînd poemul într-o unitate organică, avîndu-și obîrșia în halucinațiile deopotrivă auditive și vizuale ale artistului.

Se adaugă, acestei elaborări, cîntecul. În lungul vieții, Blake și-a fredonat poemele, modelîndu-le muzical. Această a treia dimensie a inspirației sale nu a fost însă notată și transmisă posterității. Ne rămîne astfel opera poetică ilustrată grafic, a unui mare iluminat.

*

* *

Neînțelese în adevărata lor semnificație de către membrii familiei, viziunile lui Blake — născut la Londra în 1757 — își aveau totuși o anume obîrșie ereditară, deși sub formă frustă, părintele poetului făcînd parte dintr-o grupare ce admitea doctrina mistică a lui Swedenborg. Mediul familial era totuși puțin pregătit pentru a încuraja dispozițiile copilului fantasc. În schimb, lecturile timpurii au alimentat viziunile viitorului poet, dîndu-le

orientare. Evocările Bibliei, citită zilnic, au alcătuit copilului o ambianță de fantezie, trăită direct; imaginile care-i populau închipuirea își aflau o corespondență în legenda hebraică, iar cadența și poezia versetelor cărții i-au dezvoltat vocația poetică. Cele două înclinări, a desenului și poeziei, afirmate încă de la vîrsta de doisprezece ani, își aveau o aceeași origină, pe care familiarizarea cu poemele lui Dante și Milton, cu piesele lui Shakespeare și, în general, cu textele perioadei elizabethane a completat-o.

Lectura și desenul nu reprezentau însă, pentru Blake, activități de timp liber, ci alcătuiau însăși rațiunea de a fi a omului. Biografii ni-l descriu în permanentă activitate, citind, gravînd, colorîndu-și imaginile, imprimîndu-și cărțile. Creierul lui Blake trebuia să lucreze. Poetul a fost, fără îndoială, un autodidact. În textele sale s-au putut semnala erori de limbă și ortografie. Autodidactul era însă dornic de cunoaștere: a studiat greaca, latina și hebraica. A întreprins vaste lecturi. Nu s-a limitat, de altă parte, la cultivarea singuratică a darului înnăscut pentru desen. A intrat, la patruzprezece ani, ca ucenic la un gravor de renume, James Bazire, care i-a dezvăluit orizonturile universului artistic: goticul evului de mijloc, artiștii Renașterii, Rafael și Michelangelo, sau Albreht Dürer. Apropierea tehnicii gravurii a fost completată mai tîrziu, la douăzeci și unu de ani, cînd Blake devine elevul lui Moser, la Academia Regală, unde desenează după numeroase modele clasice, adîncindu-și în acest mod cultura artistică.

Personalitatea artistului se conturează, prin întîlnirea cu marile curente ale vieții plastice și literare, care i-au dat o tehnică de expresie; a fost înconjurat în aceste îndeletniciri de cîțiva prieteni, printre care sculptorul John Flaxman și Reverendul Henry Mathew.

Întîlnirea hotărîtoare a vieții sale a avut loc în 1782, la vîrsta de douăzeci și șase de ani: Catherine Boucher, o tînără naivă și pură, pe cît pare de origine franceză. Devotamentul și dragostea tinerei soții au fost nețărmurite; Catherine a organizat omului iluminat de viziuni și frămîntat de întrebări o ambianță de liniște și

reculegere ; fără să înțeleagă sensul unei opere poetice revoluționare — ca cea mai mare parte dintre contemporani, dealtminteri — l-a ajutat în activitatea istovitoare și migăloasă a imprimării cărților ; i-a servit adesea de model pentru gravuri ; i-a fost infirmieră, l-a asistat în crizele lui răscolitoare, ținîndu-i mîna și șoptindu-i încurajări ; s-a identificat prin dragoste, compensînd lipsa unei înțelegeri de adîncime a omului de geniu cu care și-a împletit existența, ajungînd la o armonizare cu acesta pe plan afectiv ; iar în momentul morții poetului, devotata Baucis a împărtășit, ca de obicei fără să înțeleagă, ultima viziune a lui Philemon, căruia i se revelau, pentru ultima oară, tainele pe care le socotea ca supranaturale.

Corespondențele dintre efervescența subiectivă, manifestată printr-o activitate subconștientă proliferantă, proiectată în imagini halucinatorii, și împrejurările exterioare conducînd succesiv la descoperirea unor tehnici plastice și la inserarea poetului într-un ciclu cultural de puternică iradiere, ca și întîlnirea cu viitoarea lui soție, vor alcătui lineamentele ce vor pregăti rostirea lui William Blake pe două registre diferite : poetic și grafic, alcătuindu-i originalitatea funciară a fizionomiei sale artistice. Totul, în această activitate creatoare, își avea izvorul în tumultul vieții subliminale, pe care poetul, sedus de aparențe, le atribuia unor puteri supranaturale. Tehnica după care și-a gravat viziunile, și pe care a numit-o „impresiune iluminată", transmisă, în credința lui, în somn, de fratele lui, mort, a fost în realitate rodul nesfîrșitelor lui ruminații interioare. Și-a organizat astfel, într-o muncă îndîrjită, împreună cu soția lui, o artă personală, în care lirismul cu tonalități variate era sensibilizat de imagini gravate, în culori.

Accentul acestui sunet poetic, tulburător și nou, a stîrnit interes într-un cerc restrîns de prieteni și rafinați ai sensibilității — Wordsworth, Coleridge, Charles Lamb, Fuseli, Flaxman — dar a rămas fără ecou asupra contemporaneității. Faptul nu a făcut decît să-i îngreuneze condițiile generale de existență, fără să-l descurajeze. Artistul și-a continuat strădania, cu seninătate.

Epilogul acestei activități artistice avea să se vădească postum. Cîteva decenii după moarte, mișcarea prerafaelită avea să-l redescopere. La cîțiva ani interval, a apărut o biografie (Alexander Gilchrist, *The life of Blake*, 1863), conținînd și un florilegiu de poeme, selectate de Dante Gabriel Rosetti; a urmat un eseu al lui A. C. Swinburne (1868), iar mai apoi, către începutul secolului, studiul lui W. B. Yeats *(Ideas of Good and Evil*, 1903).

Redescoperită, opera lui William Blake a făcut, în decursul secolului nostru, obiectul a numeroase studii și monografii.

*

* *

Rostirea lui Blake s-a urmat pe numeroase registre lirice, întovărășite de imagini gravate, corespunzînd acestor climate sufletești. Poetul a exprimat mirarea unui suflet nou, bucurîndu-se copilărește, naiv și, firește, exaltat, de lumină și metamorfozele naturii, în ciclurile perene ale anotimpurilor și primenirilor zilei, de la „puritatea albă, care deschide porțile de aur ale cerurilor" *(To morning;* Dimineții), pînă la pîlpîirea *Stelei de seară (To the evening star)* din culegerea, apărută în 1783, *Poetical Sketches* (Schițe poetice): este cîntecul unei simțiri ce se deșteaptă reverberațiilor luminii și propriei vieți. Tonalitatea cîntecului nu este, însă, uniformă, în bucurie. Sensibilitatea poetului nu răsfrînge numai undele clarităților matutine, ci se înfioară, cu „tăcută melancolie", la apropierea întunecimilor nopții *(Song:* Cîntec), iar intensitatea limpezimii îl copleșește adesea, „căci lumina îmi chinuie sufletul, în cumplită suferință" *(Mad Song:* Cîntec bolnav).

Oscilația simțirii între stări extreme va alcătui, de altminteri, o constantă a sensibilității lui Blake. Culegerile de poeme, apărute în cursul anilor, vor alcătui cicluri de călăuziri sufletești contrastante, pe care poetul le generalizează, rafinînd astfel „stările contrare ale

sufletului omenesc". *Cîntecelor nevinovăției* infantile le urmează *Cîntecele experienței; Unirea cerului cu iadul* exprimă același dualism. Artistul nu se definește prin atitudini statice, el se depășește fără încetare, pentru a se afirma pe alte poziții; interioritatea își află un complement în revolta împotriva nedreptăților, lirismul pur întîlnește concepția socială revoluționară; puritatea copilărească din *Cîntecele nevinovăției,* bucurîndu-se cu simplitate de lume, ajunge la simbolurile neguroase și hermetismul ciclurilor *Milton* și *Jerusalim;* admiratorul Revoluției franceze este în același timp un mistic, cu înclinații către ocultism; inspirația biblică și religioasă coexistă contestației bisericii și concepției religiei „naturale", negînd luminile, „revelației"; cîntărețul bucuriilor cîmpenești, care-și făurise *a rural pen,* un condei rustic, avea să cultive accentul profetic; îndrăgostitul de înfățișările concrete ale vieții năzuiește către descoperirea realităților eterne și închipuie, sub influența *Genezei,* o cosmogonie, cu evocări amintind textele marilor mituri ale antichității *(The first Book of Urizen,* Prima carte a lui Urizen, 1794).

În toate aceste viziuni domină concepția bipolară a numeroaselor antagonisme, ce călăuzesc universul și viața omenească, mai cu deosebire tendințele de atracție și respingere, de dragoste și ură, contrastul, opoziția dintre extreme. Poemul lui Blake se va mișca pe aceste coordonate antitetice. Îngînările cîntecului copilăresc (din poemul *Primăvara — Cîntecele nevinovăției)* în care îndeamnă pe copii să cînte începutul unui an nou, în veselie, ajung la durerea sfîșietoare, irespirabilă, din *Tristețea copilului (Cîntecele experienței).*

Blake nu se menține însă la datele imediate ale realității. El evadează din limitări și cuprinde lumea în datele ei eterne: *„Într-un grăunte de nisip să vezi o lume / În mușețel un rai și-o auroră, / Cuprinde-n palmă infinitul fără nume / Cuprinde veșnicia într-o oră"* (trad. de Cicerone Theodorescu).

Înțelegerea lumii este, pentru Blake, în esență, relativistă. Dimensiile și durata se pulverizează sau se extind

nemărginit, într-o permanentă confruntare : *„Fiecare spațiu mai mare decît o globulă roșie din sîngele omului / E o viziune și este creată de ciocanul lui Los* (noțiune mitologică specifică cosmogoniei lui Blake ; unul din cele patru forme esențiale ale realității omenești, exprimată prin noțiunea comună de Zoas. I. B.) / *Și fiecare spațiu mai mic decît o globulă din sîngele omului se deschide / în eternitate, căreia pămîntul roditor îi este numai o umbră.* (Din poemul *Milton*. Trad. de Cicerone Theodorescu.)

În această lume, amintind termenii cosmogoniilor antice, ca și ai *Parabazei* goetheene, dealtminteri, glasul poetului se înalță profetic, exprimînd o realitate intemporală : *„Ascultați glasul Cîntărețului ! / care cuprinde Trecutul, Prezentul și Viitorul / ale cărui urechi au putut auzi / Cuvîntul sacru, / ce răsună printre arborii arhaici!...“ (Song of Experience, Introduction.)* Poetul desprinde, din frămîntările umane, datele permanente : *„În fiecare strigăt al oamenilor, / în fiecare plînset de copil înfricat / în fiecare glas și în fiecare blestem / aud zgomotul cătușelor făurite de gînd“*... Ajunge, astfel, la *Proverbele infernului,* din *Unirea cerului cu iadul,* mărturie complexă, de libertate de spirit, cinism și *esprit fort : „Prudența este o fată bătrînă și urîtă, adulată de Incapacitate“* sau : *„Pușcăriile sînt clădite cu pietrele Legii, iar bordelurile cu cărămizile religiei“ ;* sau : *„Să-ți conduci căruța și plugul peste oasele morților“* etc...

... pentru a ajunge la epopeea cosmogonică, reculeasă și gravă, a *Primei cărți a lui Urizen* — poem care, în credința noastră, alcătuiește piscul artei poetice a lui Blake — și de aci, la poezia hermetică a ultimelor opere *(Milton* și *Jerusalim),* dezvăluind viziuni apocaliptice. Stilul *Cărții lui Urizen,* amintind corespondențe de lectură cu evocările cosmogonice ale mitologiilor antice, este expresiv și ferm, simplu și pe alocuri colțuros, evitînd fluiditatea și cumulînd repetiții, aliterații, ciocniri de silabe :

Ages on ages roll'd over him
In story sleep ages roll'd over him...

... But no light from the fires, all was darkness
In the flames of Eternal fury.
In fierce anguish and quenchless flames
To the desarts and rocks he von vaging
To hide, but he could not ...

*
* *

Lucrările poetice scrise după anul 1797 *(The four Zoas; Milton; Jerusalem; The everlesting Gospel)*, definite prin ton vaticinator și obscurități de stil apocaliptic, prin simboluri absconse și elaborarea unei mitologii personale, în care personajele poartă nume de fantezie, par a fi în bună parte transpoziții de vis, definindu-se prin contradicții, incoerență, identificări arbitrare de fapte sau de noțiuni; se pot releva, după observația unui comentator, confuzii între concepte, colective sau individuale, între unitate și pluralitate. Trecutul, prezentul și viitorul se unesc într-o „privire profetică" (M. L. Cazamian), exprimată prin obscurități, mărite prin erori gramaticale. Transcripția automatică a elaborărilor onirice sau subconștiente în stare de veghe este, după opinia noastră, foarte probabilă. Asemeni lui Coleridge, al cărui poem *Kubla Khan* este rodul unei transcrieri de vis, asemeni textelor de monolog interior redactate de Dostoievski, Tolstoi, Dujardin, James Joyce, izvorîte direct din activitatea subconștientă, neprelucrată de rațiunea lucidă, William Blake se părăsește fanteziilor și ideației subliminale. Limbajul devine cifrat, greu comprehensibil pentru înțelegerea veghei, ordonată de cadre logice. După cum am arătat cu exemple în lucrarea noastră, *Visul și structurile subconștiente* (1970, p. 179 și urm.), în paragraful consacrat activității verbale în timpul somnului, conținutul noțiunilor este flotant, cuvintele pierzîndu-și adesea sensul logic, care este înlocuit prin aproximații întemeiate pe analogii sau explicabile prin contaminări de noțiuni, devieri și primirea de sensuri implicite, arbitrare, coexistînd cu numeroase transgresiuni ale corectitudinii gramaticale. Am arătat în

această lucrare că omul adormit este în bună parte o ființă desocializată și că viața subconștientă este emancipată de rigorile gîndirii discursive. Activitatea subliminală, esențial creatoare, operează cu entități, cu simboluri sau cu valori arhetipice, reprezentînd realități sufletești general-umane, care au fost transpuse în activitatea de gîndire primitivă, mitologică.

Operele lui William Blake aparțin, prin origină și transpoziție directă (deși cu o prelucrare secundară, de ordin logic), acestei zone a psihologiei umane. Poetul creează o mitologie și o cosmogonie personală, în care zeitățile și personajele, purtînd nume izvorîte din fantezia onirică, exprimă acțiuni și simbolizează realități interioare — reprezentînd procesul general al elaborării onirice —, o prelucrare a datelor trăite în timpul veghei și cu deosebire — în cazul personal al lui Blake — a lecturilor zilnice ale textelor mistice, ca și a preocupărilor sale etico-religioase.

Poezia, ilustrată grafic, a lui Blake, va trebui raportată, în aceste condiții, particularităților psihologice ale personalității sale creatoare. Erorile gramaticale ale textului, socotite incomprehensibile de către unii critici și comentatori, sau atribuite calității de autodidact a poetului, nu sînt adesea decît rezultatul transpunerii credincioase a subconștientului, în stare de somn, semi-somn sau transă. Opera lui Blake, și mai cu deosebire ultimele lucrări, reprezintă una din formele cele mai directe ale concepției poeziei socotită ca *un limbaj în stare născîndă* (Paul Valéry) sau cu o *limbă instantanee* (G. Bachelard). Hermetismul lui Blake nu este, în convingerea noastră, atît rodul unei activități de gîndire atît de personale încît, în efortul conștient al expresiei, poetul nu află echivalențe verbale și formule de rostire curente unei comunități sociale date — ci mai ales rezultatul unor procese lăuntrice, surprinse în autenticul și dezlănarea lor.

Opera lui Blake exprimă viața de adîncime a omului, cu infiltrările sale de ordin pasional și erotic-sexual, cu amestecul confuz, specific vieții subconștiente, de legendă și exaltări, de vehemență profetică și simbolism obscur,

de elan imaginativ. Cititorul întîlnește, rînd pe rînd, viziuni vertiginoase de univers în plămădire și trăsături de humor, divagații mitologice personale, revelații și ecouri de preocupări teologice, mărturii de imense revolte împotriva clerului sau a religiei, o apropiere de sufletele simple și de oamenii în suferință, totul avîndu-și ca principiu de susținere, invincibil ca o lamă mareică, valul unei emotivități, în același timp puternice și unduioase, de o nesfîrșită gamă de valori și nuanțe, susținînd temele variate ale operei : bucuria ingenuă, cîntecul pastoral al primelor poeme, expresie a unui suflet copilăresc ; elanul dragostei ; pulsiunile instinctului și sfîșierea suferinței ; accentul mistic și înclinările către ocultism ; suflul panteist. Viziunile sale alternează bucuria ca și tristețea amară în fața vieții, exprimă deopotrivă candoare și sentiment de fericire *(... and I wrote my happy songs / every child may joy to hear),* dar și repulsie față de natura umană, cînd *„cruzimea își făurește mrejele și-și răspîndește momelile (The humen Abstract,* din *Songs of Experience).* Vinjoșia *Cîntecului Libertății* și tema vieților zeilor întîlnesc poezia cosmogonică și exaltarea Revoluției franceze, epopeea omenirii și revoluția universală — teme izvorîte în bună parte din structura ambivalentă a opozițiilor interioare ale poetului, ajungînd, totuși, la o înțelepciune supremă : *Tot ce există* (pe lume) *este sacru !,* amintind înțelepciunea goetheeană *(Wie es auch sei das Leben es ist gut),* ca și de principiul stoic : *Homo res sacra homini.*

*

* *

Prin mecanism al procesului de elaborare, ca și prin concepție generală asupra artei, opera plastică a lui William Blake se integrează aceluiași climat interior de fantastic subliminal și exaltare vaticinatorie, din care izvorăște și opera sa poetică. Dacă substanța, ritmul și armoniile versului său i-au fost sugerate prin cufundare

în sine în momente de stare secundă și transă, imaginile ilustrîndu-i poemele reprezentau copiile, pe care le dădea drept exacte, ale fantomelor sale subiective. Conturul gravurii urmărea credincios viziunea interioară, pe care o trăia poetul. Imaginile îi apăreau cu densitatea realității fizice exterioare, în mișcare, și cu expresivitatea vieții ; cu deosebire, fizionomiile personajelor istorice ce se impuneau imaginației sale trăiau, pentru artist, în autenticitatea vieții lor singulare, pe care Blake nu avea decît să o transpună credincios. Era, în privința unora din personaje, o reminiscență aflată în subconștientul artistului, a vreunui portret văzut de acesta, în trecut. Cea mai mare parte a acestor portrete era însă rodul unei fantezii imaginare, fie că poetul nu se putuse inspira din vreo gravură — personajul neavînd o atare reprezentare plastică — exemplul profeților biblici —, fie că Blake nu avusese prilejul de a contempla vreo imagine a personajului. În acest ultim caz, obiecția divergenței dintre trăsăturile modelului — așa cum era înregistrat în gravuri și cum era „văzut" de Blake — nu descumpănea niciodată pe artist, care răspundea cu liniște că „așa își văzuse personajul".

Opera de artă, pentru Blake, înfățișa o fuziune a tehnicii poetice, cu imaginea plastică și cu muzica. Poemul era în același timp cîntat și ilustrat grafic. Era o călăuzire ce mergea paralel cu orientarea către „opera de artă totală" a lui Gluck și, mai tîrziu, Wagner, dar înfăptuită cu mijloace mult mai simple.

Ilustrațiile poemelor lui Blake, de interes artistic inegal — după opinia noastră —, au un caracter esențial decorativ și sînt călăuzite de un principiu, pe care Blake îl numea „marea regulă de aur", avînd deopotrivă valoare în viață și în artă : fermitatea conturului, care, în convingerea poetului, trebuie să fie „distinct, ascuțit și cizelat". Nelămuritul, fumuriul și visul tindeau să fie redate, în această artă, prin linii și culori precise și clare ; întregul ilustrației lua, astfel, caracterul unei arhitectonici decorative, adesea solemne, în general stranii, alcătuită din arabescuri și ramificări, împletituri de motive variate, înfățișînd perspective aeriene, viziuni

cerești, figurări de raze și lumini învăluind personajele sacre. Apar, în grafica lui Blake, anatomii bine conturate, desenate cu exactitate și migală, de corpuri umane și animale. Personajele, în atitudini îndeobște hieratice, sînt încadrate în decoruri alegorice ; vegetația și animalele bizare invadează spațiul rarefiat al viziunii ; domină șarpele, amintind scene biblice ; fantezia ajunge la semnificație simbolică ; artistul observă simetria dispoziției corpurilor și grupurilor ; uneori imaginea e naivă, destinată bucuriilor infantile, alteori e sumară, redusă la schemă ; latențele erotice și refulările nu lipsesc.

În întregul ei, opera plastică a lui Blake e bogată în sugestii, integrînd formele realității și arabescurile imaginative într-o viziune fantastică, supranaturală.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY

Fantasticul în artele plastice

Categoria fantasticului, ilustrată în artele plastice și literatură prin artiști de puternică iradiere și opere de factură originală, a sfîrșit prin a înlătura prejudecățile și discreditul cu care fuseseră întîmpinate cîndva lucrările acestui stil artistic, din partea gîndirii gregare. Fantasticul alcătuiește, în fapt, o constantă a psihologiei umane. Atitudinea și structura sensibilității ce au condus la elaborarea operelor fantastice nu alcătuiesc un sector limitat la o anume perioadă artistică și la o mînă de artiști, avînd între ei afinități de gînd și mărturisind o influență reciprocă, de grup. Fantasticul însemnează, deși în aparență intermitent, dar în realitate fără întrerupere, întreaga artă europeană, începînd cu antichitatea ; stilul prezintă o puternică reorudescență în evul mediu și-și află numeroase și persistente manifestări în artele tuturor continentelor, cu deosebire în Extremul Orient, Africa și America precolumbiană. Folclorul tuturor marilor cicluri culturale a alcătuit un filon de inspirație fantastică — pe care artiștii tuturor timpurilor l-au folosit pentru a da o expresie unor opere personale. Culturile naționale, diferențiate prin originalitate a viziunii și tehnicii din stilurile culturale continentale, au cultivat un fan-

tastic propriu ; lucrarea recentă a lui Constantin Prut : *Fantasticul în arta populară românească* (Editura Meridiane, București, 1972), alcătuiește, în această privință, o mărturie.

Răspîndit pe arii geografice cuprinzînd toate continentele, alcătuind în anumite epoci istorice un stil artistic dominant, alteori coexistînd, adesea subteran și în manifestări artistice secundare cu arta ce punea un sigiliu artistic pe anumite perioade, fantasticul izvorăște dintr-o stare emotivă și o atitudine mentală specifică ființei umane. Cu deosebire vădit în perioadele de început ale vieții culturale de la sfîrșitul pleistocenului, în epocile animismului, practicilor magice, terorilor și tremurului emotiv al omului, animal slab și dezarmat în fața unei naturi ostile, fantasticul și-a avut, sub forme artistice diferite, dar înrudite între ele prin nuanțe de sensibilitate, un corespondent în viața artistică a tuturor epocilor istorice. Monștrii artei extrem orientale cu durată pînă la operele lui Hokusai, măștile și formele grimasante ale artei africane sau precolumbiene, ce au influențat viziunea a numeroși artiști europeni moderni, dovedesc vitalitatea și continuitatea artei fantastice, avîndu-și o expresie multiplicată în arta occidentală, mai cu deosebire în evul mediu, în manierismul secolului al XVI-lea, în arta barocă, preromantismul englez, romantismul european și american, cuprinzînd într-o largă efloreșcență arta veacului nostru, prin numeroase curente de sensibilitate și tehnică : cubism, futurism, expresionism, suprarealism, artă abstractă.

În esență, și simplificînd procesele psihologice de elaborare ale filonului fantastic în artă, am putea spune că această categorie a sensibilității are corespondență cu zonele primitive ale spiritului uman, care au fost puse de la începutul desprinderii sale din animalitate, în fața vieții, naturii și necunoscutului. Era firesc ca aceste prime forme ale specificului psihologic uman să fie definite prin manifestări emotive aflate pe registrul depresiv, al spaimei și terorii, al sentimentelor de insecuritate și izolare proprie în mijlocul unui univers amenin-

țător și nemilos, dominat de legea selecției naturale darwiniene, a supraviețuirii celui mai apt sub raport biologic ; atitudinea avea, dealtminteri, să dezvolte o vastă cromatică lăuntrică, pregătind caracteristicile proceselor vieții sufletești introvertite.

Omul interior, cu proiecție spre sine, a luat astfel naștere, prin contactul cu o lume adversă, disproporționată ca mărime cu propria ființă, și populată de făpturi neliniștitoare. Realităților dure, neprietenoase, li s-au adăugat, însă, închipuirile unor minți zămislind în spaimă, fantome și forme grotești, în strîmbături. Alături de copia credincioasă a formei animalului, ce avea să fie vînat, omul a creat o întreagă lume de închipuiri, de ființe supranaturale, de spirite și genii, populînd, astfel, pămîntul și apele, rocile și peisajul, cu realități secunde, ce păreau însă mai esențiale decît realitatea însăși. Animismul primitiv, proteguirea totemică, invocația magică au condus astfel spiritul omenesc primitiv pînă la mitologia antică și actuală a tuturor populațiilor pămîntului, vădite în basmul sau arta folclorică românească prin existența vîlvelor, a smeilor, solomonarilor sau pricolicilor. Psihismul primitiv și folclorul actual își afirmă continuitatea, avîndu-și corespondențe în arta elaborată de marii artiști ai tuturor culturilor. Vina de inspirație fantastică va avea, astfel, ca teme generale : invocarea sau presimțirea supranaturalului, viziunea regiunilor subpămîntene, a hadesului și infernului, sediu al spiritelor maligne, izvorîte din viziuni halucinatorii sau de vis ; presimțirea și teama morții, ilustrate prin multiplicarea scheletelor și craniilor în operele de artă ; funebrului și sepulcralului li se vor adăuga personificările făpturilor infernale, expresie a noțiunii generale de rău și păcat, întreținute de sentimentele terorii, de teama de necunoscut ; pădurea fermecată, înfățișările insolite ale lunii, „spațiile neliniștitoare", conștiința metamorfozelor neîncetate ale realității, posibilul și vizionarul, prezența mitului în viața culturilor. Se încheagă, astfel, din multiplicitatea acestor teme, trăite genuin de populațiile primitive sau elaborate, în decantări de mare subtilitate a

interpretării de către clasici, un univers fantastic, paralel sau, poate, subteran, realităților încrustate în operele care introduc în recreerea universului vizibil un coeficient restrîns de transfigurare, diminuînd în acest mod tendințele nedeslușite ale gîndului.

Arta fantastică este, prin situarea pe acest registru emotiv și pe această coordonată structurală a lumii — așa cum arată Gustav René Hocke în pasionantele sale volume *Die Welt als Labyrinth* și *Manierismus in Literatur* (Rowohlt, 1957) — o artă anticlasică.

Ne aflăm în fața unei diferențieri evolutive a spiritului. Arta clasică, evoluată, stăpînită de luciditatea spiritului care-și impune legi, ordonanțe, simetrie și logică, se opune viziunilor fantastice, cu rădăcini în viața subliminală, în placenta emotivă, primordială, a spiritului, dominat de temeri și presimțiri ale unor realități extramundane. Diferențierea este, așadar, rodul intervenției stăpînirii raționale a lumii, care și-a făcut treptat drum în cultură, în decursul mileniilor, avîndu-și o expresie în arta clasică, știință și teoretizări ale faptelor naturii : fantasticul nestructurat de luciditatea rațiunii alcătuiește un continent deosebit de spiritul clasic, al artei raționalizate.

Faptul și-a aflat expresie și teoretizare într-un comentar des citat al lui Goya la una din paginile cele mai dramatice ale *Capriciilor* sale : *El sueño de la razon produce monstruos (Somnul rațiunii zămislește monștri)* ; „Fantezia fără rațiune produce monstruozități ; unite, însă, ele dau naștere adevăraților artiști, ca și minunilor."

Formularea aceasta rezumativă este sumară și inexactă : este contrazisă de însăși arta lui Goya, artist, în același timp, îndrăgostit de limpezimi, culoare și simetrie, dar și de realități de vis rău, ca și de numărul mare al artiștilor, am spune, sub această privință, ambivalenți: Michelangelo și Victor Hugo, Giambatista Tiepolo și Bruegel, Mathias Grünewald și Piranesi. Dar chiar în opera marilor artiști, ca Honoré de Balzac, sau Rubens însuși, nu se află oare presimțiri dintr-o altă lume decît cea „obiectivă", rațională prin observație scrutătoare și metodă ?

Inexactitatea formulei lui Goya apare însă cu mai multă claritate în amănunțirea procesului psihologic al elaborării artistice. Se poate face oare, în actul artistic, o separație între fondul emotiv și subconștientul, arhetipic, ancestral — și luciditatea rațiunii ? Se poate săvîrși o scindare între subliminalul inform, al procesului creator involuntar, firesc, *natural*, al ființei umane, și procesul conștient, urmărit îndelung de artist ? Cele două zone ale vieții sufletești nu se unesc oare în actul artistic ? Reducerea artei la proces rațional nu este mutilantă pentru elaborarea artei ? Și, mai ales : răspunde această separare unei realități, subiective sau de înfăptuire artistică ?

Separarea sugerată de Goya este arbitrară. Cele două forme ale elaborării, subliminalul emotiv și rațiunea severă, se unesc în actul artistic, după structura variabilă a fiecărei personalități creatoare : cele două zone sufletești coexistă totdeauna, dar situarea artiștilor în două categorii extreme, clasic-rațional și fantastic-emotiv, nu reprezintă decît pozițiile extreme ale unei tipologii comode, dar inexacte în sensul strict al acesteia.

Vom da, în acest sens, termenilor de codificare artistică, fantastic, manierism, clasicism, baroc etc., o accepție relativă, a cărei validitate se mărginește la formele extreme ale acestor tendințe, reprezentînd însă numeroase contaminări și ipostaze de trecere, în operele artiștilor care au participat la aceste tendințe, fie în momente diferite ale evoluției lor artistice (Michelangelo, Goya, Balzac, Hugo), fie în formula complexă a operei lor artistice, considerată în întregul acesteia.

*

* *

În acest sens, de situare în zone extreme ale operelor artistice, vom putea distinge o diferență de tehnică, între formele fantasticului pur și ale operei socotită clasică, între care se situează numeroase formule în-

termediare. Sub raportul tehnicii artistice, arta fantastică, în operele ei caracteristice, se poate reclama de la formularea teoretică a lui Francesco Goya (citată într-un studiu publicat în Catalogul Expoziției Goya de la Biblioteca Națională din Paris [1935], și semnat de Jean Adhémar) : „... *Găsim oare linii în natură?* se întreba Goya. *Eu nu văd decît corpuri, luminate, sau nu, planuri care se îndreaptă sau se depărtează de mine, reliefuri și adînciturі.*" Goya se situa în opoziție, după cum observă Adhémar, față de linia desenului și rotunzimea conturului static al neoclasicismului Louis David, el își lucra operele în contraste violente, în opoziții de alb și negru, recurgînd la tehnica clarobscurului rembrandtian, evitînd lumina crudă și desprinderea clară a figurilor, de pe fondul desenului sau gravurii. (În genere, gravurile lui Goya au fost precedate de unul sau mai multe desene, pe care artistul le-a simplificat, mai apoi.)

Vom întîlni, astfel, în operele fantastice, cu toată varietatea lor de factură, o atmosferă generală comună, semnalată, dealtminteri, cu stăruință, de literații fantasticului, cu deosebire de Edgar Poe, Nerval, Nodier. Imaginile se desprind nedeslușit, din tenebre, deși uneori luminate de aureole sau străpungeri ale întunericului de raze sau vîlvătăi, care nu fac, totuși, decît să adîncească întunericul. (Bruegel, John Martin, Goya, Gustave Moreau.)

Atmosfera sumbră, aerul rarefiat, încăperea care înăbușe (temniță, ospiciu de nebuni) sau, dimpotrivă, spațiul imens, prelungit în nesfîrșire, cotropirea cadrului de vegetația pădurii sau dezolarea spațiilor deșerte, populate de ființe bizare, unind în ele atribute umane și animale, sau amestecînd vitalul cu mecanicul și mineralul, deformările monstruoase ale ființelor vii sau apariția fantomală a lemurelor sau formelor infravitale, neașteptatul sau inexplicabilul, suspendarea înlănțuirii cauzale în desfășurarea faptelor lumii, grotescul, inconfortabilul, viziunea delirantă sau imaginea de vis, toate aceste răsfrîngeri ale unui univers interior tulburat în simetriile lui vitale de traume sufletești sau morburi sînt mărturii ale aceluiași regim interior, depășind co-

tidianul, dar paralel cu acesta, și înfăptuit cu un întreg de mijloace tehnice destinate să producă privitorului șocul moral, vertijul, înstrăinarea și presimțirea unei alte realități.

Semnificația psihologică și metafizică a filmului de o varietate nesfîrșită a realităților fantastice constă în diferențierea pe registre de o nespusă bogăție a recreerii universului, prin inventivitatea umană. Independent de separația, de bună seamă arbitrară, între ambiențele fantastice și formele artei clasice, se afirmă inventivitatea creatoare a spiritului. Totul se reduce la un adevăr axiomatic, elementar : orice univers interior, exprimat sau nu sub raport artistic, este esențial subiectiv, unic, rezultantă ultimă a unei elaborări sufletești complexe, în care intervine, în măsură variabilă, modelul exterior și fiorul lăuntric, viziunea ochiului și interpretarea gîndului, reproducerea și tehnica : totul este prelucrare și decantare. Arta, înțeleasă în semnificația ei ultimă, de recreere a lumii de către spiritul aflat în contemplare, înregistrează o varietate neistovită de universuri și valori — care nu-și află o echivalență decît în varietatea tot atît de neistovită a realității zise obiective. Se află față în față două nesfîrșiri : a realităților universale, în permanentă metamorfoză, și a sufletului uman, în veșnică efervescență creatoare. Rezultatul acestei confruntări este Arta, în Kaleidoscopul înfăptuirilor categorisite de noi, analitic, în școli sau curente.

*

* *

Faptul apare cu limpezime, nu atît cercetătorului care parcurge volumele conținînd reproduceri de opere plastice, dar mai ales călătorului care poposește îndelung, în supreme experiențe artistice, în marile muzee și expoziții retrospective, îngăduind o comparație directă între operele originale, surprinse în imediatul și iradierea lor unică. Vom înscrie aci, din constrîngerile limitării — căci nici o lucrare teoretică de totalitate, oricît de vastă,

nu va putea istovi această varietate — a două expoziții văzute de noi, la treizeci și șapte de ani interval. Va trebui să notăm, însă, că distanța în timp nu a șters nimic din intensitatea emotivă sau vivacitatea imaginilor înregistrate în trecut : o puternică emoție artistică trăită cîndva se poate altera, poate adesea cîștiga în adîncime sau dobîndi un nou halo interior — fără a dispărea, totuși, în întregime. Experiența este cu atît mai concludentă cu cît se referă la opera tulburătoare a lui Francesco José Goya y Lucientes.

Temperament de invincibilă, în aparență, robustețe și vitalitate, călăuzit către viața din afară, pe care o cuprindea cu toate antenele unei simțiri intacte și ale unei mari apetențe vitale, Goya întîlnește, la patruzeci și șase de ani, marele eveniment care avea să dea existenței sale o altă cadență și o altă orientare : boala, suferința, infirmitatea. Tinerețea prelungită a omului fusese, pînă în anul 1792, împărțită neobosit între munca artistică, viața socială și de curte, pasiunea pentru luptele de tauri — Goya a coborît, pare-se, în arenă — și aventuri galante, sfîrșite uneori neplăcut — fusese într-o noapte înjunghiat de un rival, iar mai tîrziu se văzuse obligat, pe cît se spunea, să părăsească în grabă Italia, după o „afacere" tenebroasă, raptul unei călugărițe dintr-o mănăstire. Boala, urmată de surditate, îl revelează pe Goya lui însuși. Călăuzirea sa vitală se schimbă. Omul se interiorizează, claustrat în amărăciune. I se revelează, odată cu vîrsta și izolarea, cealaltă față a decorului lumii. Recunoaște, alături de grația feminină, venalitatea și frivolitățile vinovate ; tabloul se întregește, pînă la satira socială și politică. Suferința îl maturizează. Decoratorul mural de biserici și palate, autorul cartoanelor pentru tapițerii (seducătoarea imagină : *Negustătorul de faianță,* 1778), al scenelor de carnaval și sărbători amintind kermesele flamande, al portretelor personajelor însemnate ale epocii, descoperă, în răstimp de cîțiva ani, o nouă lume, fără ca, totuși, vechiul stil al operelor sale să se schimbe. Între 1795 și 1797, criza spirituală suferită trei ani mai înainte ajunge la împlinire : Goya compune ale sale *Capricii.*

O altă față a omului se vădește : satira, rictusul, revolta, amărăciunea, dar mai cu deosebire viziunea de vis rău, revelația unei noi realități. Presimțirea macabră, veselia mascaradei, amestec de joc și accent tragic, mișcarea dănțuirii măștilor neliniștitoare din *Înmormîntarea sardinei* (1793), ajung la împlinire în *Capricii*. Tablourile din această epocă — mai cu deosebire *Prizonierii*, *Spitalul ciumaților*, *Casa de nebuni*, poate *Scenele de inchiziție* — alcătuiesc o prefață la gravurile *Capriciilor*, mărturisind procesul de lentă adîncire a omului, prin descoperirea suferinței proprii și a durerii universale. Spațiul acestor lucrări se îngustează, coplesind sub întunecime ființe doborîte sau gesticulînd demențial, în interioare cu vaste arcade, prin care lumina dezvăluie, crud, viermuiala umană. Drama omenească, nemeritată, absurdă, suscitînd revoltă, sub formele sale irespirabile : pușcăria, ospiciul, epidemia, supliciul public al omului legat pe eșafod, la ale cărui picioare se află încă biciul cu care fusese flagelat *(Le garrot*, Muzeul din Lille), nu alcătuiesc însă decît o introducere la viziunea conducînd la scenele demoniace *(Lampa diavolului)*, sau spectacolul posedaților *(Scene de exorcism)*. Universul fantastic își definește astfel treptat contururile, îmbinînd loialtă suferința, injustiția, demența și cuprinderea lumii ireale, izvorîtă din vis rău. Lumea demoniacă, întreținută de febra imaginativă a unei epoci vînzolite, în care poezia macabră și cărțile cu fantome erau răspîndite în păturile populare, a invadat paginile *Capriciilor*. Nu era, totuși, numai viziunea gratuită, a unui delir imaginativ. Referința la condițiile de viață ale timpului se afirmă. Dealtminteri, mărturia lui Goya însuși ne va confirma observația. Goya își comentează gravurile în acești termeni : „Autorul este cufundat în vis. Năzuința sa nu este decît a spulbera locurile comune prejudiciabile și de a perpetua în aceste lucrări de capriciu mărturia trainică a unui adevăr". Satira cu tîlc simbolic apare expresiv, într-o imagine de neuitat, împletind teroarea nocturnă cu duritatea condiției umane. Gravura : *Cine oare ne va dezlega ? (Capricii*, No. 75) reprezintă o pledoarie în favoarea divorțului : opera în-

fățișează o femeie legată în frînghii și tîrîtă de un bărbat, în timp ce — apariție de coșmar — o pasăre de noapte, imensă, își înfige gheara în capul nefericitei : imagine elementară, amintind gravurile populare, va trebui să recunoaștem, dar puternică, sugestivă.

Se definește astfel o lume de fantasme și presimțiri, rod al viziunilor turburi, pe care cîțiva artiști au înțeles să le surprindă în clipele încerte ale deșteptărilor, în nopțile opace : Victor Hugo nu mărturisește oare că o seamă din desenele sale erau rodul viziunilor sale nocturne ?

Fantasticul lui Goya, esențial simbolic, nu răsfrînge astfel o simțire genuină, de teroare în fața necunoscutului, ci este totdeauna îmbinat cu o semnificație socială, de satiră socială și politică, de cele mai multe ori : *Capriciile* No. 80, *Ya es hora ;* No. 32, *Porque fue sensibile ;* No. 30, No. 15, *Bellos consejos,* No. 21, No. 11 și, mai ales, No. 52, *Lo che puede un sastro* (Ce poate face un croitor), reacție împotriva superstițiilor și simplicității sufletelor pioase, ajungînd pînă la cuprinderea condiției umane, în fața morții, *El omor y la muerte.* Dragostea și moartea *(Capricii* No. 10). Scenele de sabat, cu vrăjitoare călări pe mături, reprezintă, la rîndul lor, aceeași reacție satirică împotriva superstiției, dînd, în acest mod, fantasticului acestui artist o semnificație socială.

Vina satirică, revelînd o profundă umanitate, a unui artist ce nu se mărginea să poposească în fața realității directe, ci o adîncea prin descoperirea de sensuri simbolice, prin raportarea la instincte pe care înțelegea să le repudieze și, mai ales, prin suprapunerea înfățișărilor cotidianului unei alte realități, de fantezie, s-a revelat cîțiva ani mai tîrziu, în timpul războiului napoleonian și a răzvrătirii spaniole de guerilă, împotriva armatelor lui Murat : este a doua întîlnire hotărîtoare a lui Goya, care avea să-i însemne devenirea sufletească și evoluția artistică, epoca *Dezastrelor războiului (Los desastros de la guerra),* începînd cu anul 1808. În aceste gravuri, săvîrșite după desene, surprinse *sur le vif,* se dezvăluie o altă față a fantasticului macabru, a cruzi-

mii sanguinare, a dezlănțuirilor instinctuale. Este opoziția dintre libertate și opresiune : scene de execuție și masacru *(Pentru ce? Dezastrele,* No. 32 ; *Nu există leac,* No. 15 ; de viol, No. 9 ; de exterminare în masă *(V-ați născut oare pentru aceasta?)* No. 12, avîndu-și corespondență în tabloul intitulat : *3 mai 1808* (Muzeul Prado) și ajungînd pînă la o viziune simbolică, a monstrului însetat de sînge și sacrificii umane, pe care populația răzvrătită îl alungă *(El buitre carnivoro, Vulturul carnivor,* No. 76), înfățișînd, după comentariul catalogului expoziției de la Biblioteca Națională, „vulturul francez gonit din Spania, aluzie la tratatul de la Valencay" (1813). Astfel, fantasticul artistului reprezintă o tranziție pe plan simbolic, o dedublare a nivelului cotidian, printr-o semnificație înfățișată concret, o sublimare, prin transfigurare, a unor realități dure, care-și păstrează, totuși, accentuînd-o, materialitatea.

Adevărat testament moral, suita celor 22 *Disparate,* numită abuziv mai tîrziu : *Proverbe* (în limba spaniolă, *disparate* = absurditate, nebunie), gravate în 1819, dar publicate postum (din care Expoziția Bibliotecii Naționale din 1935 a expus 13 planșe ale Colecției Lazaro și patru planșe ale Colecției Garru), cuprind forme simbolice ale extravaganțelor și incoerenței umane, avînd, ca tot restul operei, dealtminteri, referințe la observații și fapte cotidiene, îmbinate cu viziuni onirice : nebunia femeilor *(Disparatele,* No. 1) ; nebunia lașilor (No. 2, cu referință probabilă la panica armatelor franceze), nebunia zburătoare (No. 5, monstru de coșmar : cal înaripat, călărit de un călăreț anonim, într-o atmosferă de funingine) ; nebunia generală (No. 9) ; nebunia animală (No. 21) etc. și mai ales planșa cu numărul 16, intitulată : *Bătrîn rătăcind printre fantome,* alergare besmetică, printre forme indistincte, în noaptea luminată de lumini sărace, în care filonul inspirației fantastice dă simbolului un sens general al vieții umane, ajunsă la declin.

*

* *

Fără să însumeze varietatea temelor spiritului intim și tehnicii artei fantastice europene, așa cum aceasta s-a desfășurat de la H. Bosch, Mathias Grünewald, W. Blake, pînă la James Ensor, Chagall, Max Ernst, sau *Palatul visurilor* înălțat de factorul poștal Cheval, opera fantastică a lui Goya alcătuiește totuși un moment de convergență al acestei arte, influențînd, în același timp, o largă zonă a picturii romantice a secolului trecut. În operele fantastice expuse la muzeul Delacroix din Paris (mai-noiembrie 1972), termenii extremi, sub raport cronologic, ai expoziției erau reprezentați prin Goya și Odilon Redon : se cuprindea, în acest mod, întreaga mișcare plastică a romantismului francez și a școlii simboliste.

Izvoarele de inspirație ale operelor expuse sînt multiple : W. Shakespeare (cu deosebire viziunile halucinatorii din *Lady Macbeth),* W. Blake și Edgar Poe, Gérard de Nerval, G. Flaubert *(Ispitirea sfîntului Anton),* Nodier, Goethe *(Faust),* E. T. A. Hoffmann, textul poemului în proză *Une saison en enfer* (1873) al lui Arthur Rimbaud, sau opere aparținînd mișcării simboliste *(A rebours* de Huysmans sau *Akédysseril* al lui Williers de l'Isle Adam, ilustrat de Felicien Rops).

Sala de intrare a expoziției deschide o perspectivă asupra tonalității sumbre a operelor : ilustrația lui Gustave Doré la *Infernul* lui Dante, îmbină, în învălmășeală, forme umane și vegetale ; litografiile lui Eugène Delacroix, *Macbeth la vrăjitoare* și *Mefisto* (ultima ilustrație la opera lui Goethe) redau aceeași atmosferă irespirabilă pe care o regăsim în litografia lui J. Martin (1789—1859), împrumutată Cabinetului Stampelor al Bibliotecii Naționale (ca și celelalte două opere anterioare, dealtminteri : *Josua oprind mersul soarelui,* vastă perspectivă a unui peisaj întunecat, dominat de nori, pe care îi străpung cîteva raze solare.)

Goya este reprezentat în această expoziție prin două gravuri caracteristice, din ciclul *Capriciilor* (No. 43 și 61); *Somnul rațiunii zămislește monștrii* și *Au răpit-o!* Operele confirmă transfigurarea realului imediat prin fantezie imaginativă, în elaborarea fantasticului: în prima planșă, Goya se figurează pe sine, adormit, înconjurat de păsări nocturne sau lilieci imenși, avînd alături un linx, cu privire ascuțită; în a doua, înfățișînd o femeie de mare frumusețe, în care asemănarea cu portretul ducesei de Alba (Colecția ducelui de Alba, Madrid), prietena intimă a lui Goya, este izbitoare, (fapt confirmat de comentatori) plutește în văzduhul tulbure pe aripi formate dintr-un șal, purtată fiind de trei vrăjitori, în care contemporanii au identificat trei toreri ai vremii. Era răspunsul amar al decepționatului îndrăgostit, față de infidelitățile nestatornicei ducese.

Tărîmurile de realitate răsfrînte în operele expoziției se integrează aceluiași climat. În primul rînd, macabrul: *Hamlet și Horațio în cimitir*, pictura lui Delacroix (Louvre), popas în reculegere în fața morții; laviul în cerneală de China, aparținînd lui Victor Hugo (Cabinetul desenelor, Louvre): un spînzurat — temă reluată după Goya — atîrnînd în noapte, tragic, avînd ca inscripție în jurul lucrării cuvîntul ECCE, și aflîndu-și o corespondență în pictura lui Th. Géricault, *Decapitatul*, sau spectacolul de grozăvii, *Sacrificiul antic; Comedia morții* a lui Rodolphe Bresdin (1825—1885), care evocă privitorului un peisaj bruegelian, populat de schelete, cranii și arbori imobili, printre care zboară bufnițe întunecate: spectacol de teroare, menținîndu-se în viziune concretă (Cabinetul Stampelor, Biblioteca Națională), pe care o ridică pînă la semnificație simbolică, reveria lui Gustave Moreau *(Îngerul morții)*, pictură reprezentînd o imensă siluetă ecvestră, aflată pe o înălțime într-o ambianță evocatoare de un albastru mat, alături de o formă feminină, totul fiind cufundat în nelămurit.

Tragicul legendar, crima sau pregătirea omuciderii, remușcarea, flagelul general vor întregi sepulcralul: apare în opera lui Delacroix, *Medeea*, figura disperată a magicienii părăsită de iubit, care-și va înjunghia copiii; vi-

ziunea *Ciumei la Roma* (Delacroix), în care solul este invadat de cadavre, în noaptea luminată de un geniu benefic; Johann-Heinrich Fuseli este reprezentat prin *Lady Macbeth somnambulă* (pictură, Louvre), orbecăind în tenebre, cu o privire halucinantă, avînd în mînă o torță, aflîndu-și un *pendant* în pictura lui Th. Chasseriau, *Apariția vrăjitoarelor în fața ladiei Macbeth*. Subiectele se întregesc prin studiul, pentru lucrarea *Potopul*, al lui A. L. Girodet și mai ales prin copleșitoarea operă a lui Prudhon, *Dreptatea și Răzbunarea urmărind Crima*.

Peisajul romantic nocturn, temă esențial fantastică, își va afla o ilustrare în *Sirenele* lui Gustave Moreau (stînci albastre, cer alburiu, în care plutesc păsări: *Peisajul nocturn*, al lui Prosper Mérimée, laviu în cerneală de China; *Miradorul* lui Victor Hugo, de asemeni laviu în cerneală de China, *Hero și Leandru* (Th. Chasserian: stînci și apă, noapte luminată palid de lună); în guașa lui Prosper Mérimée, *Ghețarul Rhonului*, sau în *Incendiul Moscovei* (A. I. Gros).

Se desfășoară mai cu deosebire în expoziție temele bogate în prelungiri, cu semnificație simbolică, ale himerelor și aparițiilor de vis, ale fantomelor și insolitului, ale nemăsuratului, copleșind ființa, prin straniu și bizar. Viziunile lui Odilon Redon își află aci ilustrare: *Păianjenul* (creion în salbă moale), imens și tentacular, precedează în timp deschiderile înspre fantastic ale lui Franz Kafka; *Ochiul* sau *Sfinxul înaripat*, acesta din urmă răzimat de o stîncă, în lumină albastră; *Himeră* (creion în salbă moale) și mai ales pictura: *Carul lui Apollo*, tras de patru cai: viziune tulburătoare, desprinzîndu-se dintr-un fundal alburiu; *Apariția* lui A. L. Girodet, laviu cenușiu (Louvre), dă un nou sens *Visului*, datorat lui Puvis de Chevannes (un om adormit, înconjurat de trei Genii feminine); sau *Visurilor* lui Fantin-Latour (forme umane, într-un decor fuliginos, apropiat prin tonalitate de *Ființa* lui E. Carrière, creion negru, Louvre).

Puterea de sugestie a lucrărilor se menține, întreagă, în varietatea autorilor și subiectelor: ilustrațiile

lui Felicien Rops la literatura lui Barbey d'Aurevilly, *Marea liră*, frontispiciu pentru Mallarmé (creion negru, Louvre), sau Henri Fantin-Latour, tratînd temele romantismului nordic: *Aurul Rhinului* și *Fiicele Rhinului*.

Viziunile își află, în convingerea noastră, o împlinire supremă în operele lui Gustave Moreau: *Bethsabee*, acuarelă (Louvre), simfonie cromatică în verde-brun, *Prăbușirea faetonului* (acuarelă, Louvre): într-un decor de basm incert: dragoni, cai, draperii, cer albastru, lună (sau soare) care răsare (sau apune), culminînd în somptuozitatea *Salomeei*, aflată în atelierul lui Delacroix alături de litografiile lui Odilon Redon: *Budha* și *Monstrul*, totul ajungînd la tema disproporției dintre forme, tratată repetat de Goya, cu deosebire în *Uriașul*: gipsul lui Auguste Rodin, intitulat: *Mîna principiului suprem*, reprezentînd un cuplu înlănțuit, într-o mînă imensă, care îl cuprinde și conține.

Diferențiat prin călăuzire spirituală și tehnică, fantasticul artistic se integrează diversității, în permanentă devenire, a formelor plastice sau fanteziilor imaginative, revelatoare de noi zone lăuntrice, în explorare de noi tărîmuri, ale jocurilor nesfîrșite ale materiei și hazardului. Se va ajunge, astfel, firesc, la fantasticul expresionist și suprarealist.

BCU IASI CENTRALA

Perspectivă asupra artelor plastice contemporane

Paris, septembrie 1972.

I

O expoziție colectivă, cuprinzînd operele reprezentative ale unei orientări artistice sau ale unei întregi epoci, introduce nemijlocit pe spectator în spiritul, viziunea și tehnicile artelor plastice ale unei perioade culturale determinate. Operele pe care cunoscătorul le contemplase izolat, în muzee sau colecții particulare, se prezintă în aceste expuneri, în mănunchi. Impresiile risipite în timp ale unor opere cu semnificație inegală se înfățișează ochiului într-o viziune unitară, oarecum epurată, redusă la valori esențiale. Expoziția retrospectivă va integra astfel un vast curent artistic, iar actualitatea imediată își va afla, pentru critic, o imagine generală.

Experiența va fi mult mai concludentă în cazul unor expoziții multiple, consacrate epocii contemporane. Reunirea din vara anului 1972, în capitala Franței, a mai multor prezentări sintetice, organizate îngrijit, de opere însemnînd viața artistică a ultimilor cincizeci de ani, vor îngădui iubitorului de frumos o perspectivă cuprinzătoare asupra artei contemporane, prelungită pînă la formele sale cele mai recente. Coexistența retrospectivei artei suprarealiste, la cincizeci de ani de la întemeierea curentului, a colecțiilor Muzeului Național de artă modernă, a Muzeului municipal de artă modernă, a expoziției de

la Grand Palais, consacrată operelor elaborate în ultimii doisprezece ani, adăugîndu-se numeroaselor expoziții particulare sau muzee oficiale (Expoziția Victor Brauner), vor îngădui astfel orientări asupra spiritului intim al artei contemporane.

*

* *

Perspectiva unei jumătăți de veac de la care este privită o școală artistică este îndestulătoare pentru a pulveriza prejudecățile ce întîmpinaseră curentul, pentru a face să amuțească ecoul vînzolirilor pasionate dintre artiști și public și, mai ales, dintre artiștii înșiși, reprezentativi ai noii orientări, ca și pentru a îngădui aprecieri critice senine și obiective.

Suprarealismul, școală de frondă, inedit și scandal, în 1922, a devenit în prezent un curent integrat epocii, care îl depășește în unele manifestări tehnice. Curentul nu-și supraviețuiește, totuși, inutil. La ultimele expoziții, un mănunchi de artiști își revendică orientarea suprarealistă. Tabloul artei suprarealiste, privit deopotrivă retrospectiv și în contextul artei contemporane, face parte din peisajul timpului nostru. Unele tehnici artistice, de care se reclamau suprarealității, și-au istovit, de bună seamă, substanța; spiritul de provocare de acum cincizeci de ani ne face să surîdem; anume opere nu-și mai pot legitima decît un interes istoric.

Socotim, de pildă, în ceea ce ne privește, că procedeul „stîrvului rîrmecător" (le cadavre exquis) este neconcludent; nu ne vom opri nici asupra diferitelor metode de „provocare ale hazardului" sau a sugestiei de noi tărîmuri ale realității, ca *răzuirea* sau *fumajul*. Sînt, acestea, tehnici de însemnătate secundară, sau numai ajutătoare elaborării artistice suprarealiste. Semnificația curentului trebuie căutată în altă parte: în efortul de a desgrădi viziunea artistică, anulînd rutina și convenția; în elaborarea unei metode de automatism psihologic, destinată a revela realitățile interioare de adîncime; în

evocarea unei lumi de realități transcotidiene, de viziuni onirice, de simboluri cuprinzătoare, organizînd viața lăuntrică pe arhetipuri permanente ; în elaborarea unei noi mitologii, ce sugerează raporturi inedite între om și realitățile obiective, conducînd, dincolo de continentul obiectelor familiare, într-un univers fabulos, sau, pentru a folosi expresia unuia dintre marii artiști premergători ai curentului, Giorgio de Chirico, a unei realități „metafizice", de epure mentale, inefabil și taină. Și, în fapt, expoziția își deschide adevăratul portic cu viziuni din faza „metafizică" a lui Chirico. Este, în adevăr, esențial pentru oricine, ca școlii suprarealiste să i se anexeze artiști care au mărturisit în operele lor sau prin adeziune temporară o participare la noul curent : Chirico, în jurul anilor 1922, Picasso (1929), Picabia (1922—1924), precursori imediați (Carlo Carra, Chagall) sau posteriori, ca Henry Moore sau Brâncuși. Operele „neliniștitoare" și „lunare", stăruind în stereotipia arcadelor sau în anatomia manechinelor imobilizate în atitudini rigide, într-un univers geometrizant, de linii și forme pure, din faza metafizică a lui Chirico, au pregătit, în fapt, climatul în care avea să se dezvolte arta suprarealistă. *(Hector și Andromaca,* Milano, 1917 : *Marele metafizician,* Roma, 1917, acesta din urmă suspendat într-un absolut, deasupra unei schelării formate din echere și instrumente rigide, proiectat fiind pe un cer albastru-vînăt, învăluind edificii, izolate în timp).

Maeștrii artei suprarealiste, deschizătorul de zări Salvador Dali, tulburătorul Max Ernst, Paul Delvaux *(Fazele lunii,* 1941), Omul de pe stradă (1940), cu seducția formelor feminine, rătăcite în decoruri insolite, Magritte *(Magie neagră),* Man Ray, Joan Miró, Brauner, Oscar Dominguez, Toyen, W. Paalen, Yves Tanguy, Leonor Fini, Masson, Roberto Matta, Hans Belmer, pînă la Arschil Gorky și fascinanta Dorothea Tanning, cu al său *Birthday* (1942), influențat de Max Ernst, reprezintă expresia unui nou univers, fictiv, extraplanetar.

Cele aproape cinci sute de opere prezentate în noua expoziție, cele mai multe picturi, printre care se înalță, filiformă și neverosimilă, o siluetă a sculptorului Giaco-

metti, răsfrîng în măsura putinţii — adică în măsura în care lucrările au putut fi obţinute din muzee şi colecţii — caracteristicile suprarealismului, cu deosebire din perioada interbelică ; preferinţele personale pot, adesea, regreta absenţa cîte unei opere, cu deosebire în privinţa lui Max Ernst. Nu vom stărui, însă, analitic ; orice alegere e subiectivă. În schimb, cuprinderea întregului desprinde o unitate de atmosferă, în pofida imensei varietăţi tematice, statornicind coordonatele unei noi realităţi, imaginare, cu rădăcini subliminale. Reţine, în acest salt în necunoscut, culoarea, o culoare care, fără să fie eternă, este, cu toate jocurile cromatice, învăluită, discretă, o *culoare a visului,* cu reverberaţii mate, planante ; este o culoare fără stridenţe şi strălucire solară, fără căldură şi iradiere, care să se impună ochiului şi gîndului agresiv, rămînînd consubstanţială materiei filtrate, la care aderă. Intrăm, pe această cale, în adevăratul climat al universului suprarealist, care poate fi redus teoretic, aşa cum am notat-o într-un studiu publicat cu treizeci de ani în urmă, la elaborarea unor noi coordonate a universului.

Viziunea suprarealistă renunţă deopotrivă la ritmul timpului universal, deformînd simbolic ceasornicul şi construindu-l dintr-o pastă moale : expresia cea mai concludentă a acestei viziuni este tabloul lui Salvador Dali, *Persistenţa memoriei* (1931, Muzeul artei moderne, New York), în care ceasurile atîrnă moi pe crengi de copac sau se mulează pe obiecte ; deformării temporale îi este asociată o exilare a omului într-un spaţiu astral, am zice absolut, al coexistenţei suprapunerii sau fuziunii obiectelor şi anulării cauzalităţii fizice, ajungînd la viziuni groteşti — avînd o analogie depărtată, de-abia bănuită, cu arta lui El Greco. Ilustrarea procesului se întîlneşte tot la Salvador Dali : *Spectrul lui Vermeer putînd fi folosit ca masă,* 1934 (Colecţia A. Reynolds Morse, Cleveland), sau *Imaginî paranoiac-astralî* (1934, Wordsworh Atheneum, Hartford), nereprezentat însă în expoziţie. Se înfăptuieşte, într-un cuvînt, în această pictură, care conduce arta „metafizică" a lui Chirico la concluziile sale extreme, cea mai energică metamorfoză a

realității, operînd simultan asupra timpului, spațiului, cauzalității și materiei, care se pulverizează, transsubstanțiată, rămînînd, totuși, artă *figurativă*. Participarea obiectelor unele la altele, procesul de *metamorfism*, în înțelesul geologic al expresiei, pe care o prezintă materia, ajunge la o construcție mitologică proliferantă, la evocarea unei realități invizibile, halucinatorii și abisale : este termenul care definește această artă, înfiripată cîțiva ani după sfîrșitul primului război mondial, prin desprinderea directă din mișcarea dadaistă.

Elaborarea acestei arte presupune drama esențială a omului postbelic : *revolta*. Formula : „gîndirea în revoltă" avea să ajungă la năzuința, urmărită conștient, dar pregătită subteran de o vastă mișcare tectonică interioară, a schimbării de raporturi între om și realitatea cosmică și socială.

Se poate bănui, prin postularea acestor premise psihologice, varietatea de accent și plenitudinea interioară a evocărilor acestei arte : sentimentul de spaimă și incertitudine, de obsesie și opresiune, pe care o respiră una din pînzele cele mai dramatice ale acestei expoziții, *Așteptarea* lui Richard Oelze (1936), reprezentînd o îngrămădire de persoane rătăcite într-un decor de împresurări și incertitudini, în așteptarea unui eveniment redutabil, neștiut ; este amenințarea directă, primitivă, totemică, a *Clipei primejdioase* (M. C. Toyen, 1942) ; este, pentru noi, personal, revelația turburătoare a lui Felix Labisse, *Intrare în materie* (1946), sau opera lui J. H. Moesman, *Stille Umgang ;* sau, pentru a ne limita, expresia simbolică, transparentă, a Dorotheei Tanning, *Familia,* sugerînd raporturile complexe dintre un părinte autoritar, figurat imens, cuprinzînd încruntat și sever întregul cadru al tabloului și strivindu-și, prin masivitate, soția diminuată, redusă la dimensia ciinelui ce-l ține înfricată în brațe, alături de tînăra fată, cu ochii pierduți în nelămurit...

Ne aflăm, astfel, la un fruntariu, la locul unde forma plastică, sau, dacă vreți, amorful restructurat după noi simetrii devine Poezie, prin intersecția dintre jocurile hazardului, domeniul straniu al gîndirii informulate și

a mentalității primitive, sublimate în simboluri neguroase ; ajungem, de asemeni, la construcția arhitectonică miraculoasă a palatului de vis, miracol al artei zămislite de factorul poștal Cheval, al cărui emoționant portret, datorit Valentinei Hugo, se află în expoziție ; ajungem, pînă la ultimele decantări ale materiei, multiplu reprezentate de pînzele lui Yves Tanguy.

*

* *

Suprarealismul își statornicește, prin această expoziție, locul în mișcarea artistică a ultimilor cincizeci de ani. Orientarea își recunoaște precursori depărtați, prin Hieronymus Bosch, Bruegel, Giuseppe Archimboldi și chiar prin predecesorul acestora Stefano di Giovanni Sassette (1392—1450) al cărui tablou l-am admirat în muzeul Louvre, *Prea fericitul Ranieri liberează săracii din temnița din Florența* — ca și prin precursori apropiați, Gustave Moreau, mai cu deosebire, și de la acest pictor, prin Georges Rouault, fauviștii, cubiștii, futuriștii, dadaiștii — lăsîndu-se mai apoi absorbit în despletirea de curente pe care aveau să le reveleze ultimele decade.

...Cunoscătorul care a urmărit, în decursul deceniilor, mișcarea suprarealistă în multiplele ei faze părăsește expoziția cu un copleșitor simțămînt de nostalgie. De bună seamă, școala nu a murit. Își supraviețuiește, prin mai mulți reprezentanți. După ce și-a pus sigiliul influenței pe o întreagă epocă, prin artă, modă, fel de a fi, de a gîndi și simți, suprarealismul continuă să dăinuie, fără emfază, coexistînd cu numeroase alte moduri de expresie artistică : însăși această dăinuire, după cincizeci de ani, reprezintă o victorie.

Revolta inițială, ce părea ireductibilă, a cedat însă pasul unor noi împliniri. Inovația totală, primenirea esențială a artei nu fusese, în realitate, decît parțială. Arta non-figurativă, arta cinematică, tachismul, îndrăznelile vădite de mișcările artistice, din expozițiile ultimi-

lor ani, o dovedesc. Suprarealismul a devenit, pare-se, o artă „cuminte". Îndrăznelile ce păreau nebunești acum o jumătate de secol ne apar, în prezent, timide față de arta unui Tinguely, Bernard Schultze sau Nicolae Schöffer.

În fapt, chipul de a se îmbrăca și de a gîndi ale tinerilor care vizitau în număr mare expoziția, ca și frînturile de comentarii pe care le schimbau arătau, dacă nu o depășire totală a curentului, o participare la arta actualității, căreia îi alcătuiește una din multiplele ei forme.

II

Reducerea epocilor literare și artistice la o singură dominantă reprezintă o simplificare comodă, ce nu corespunde însă realității culturale : aceasta este totdeauna complexă, înfățișînd o încrucișare de tendințe contrarii, ireductibile la formulă. Spiritul uman se manifestă totdeauna plural, în multiplicitatea dimensiilor sale, deși stilul cultural al unei epoci poate da unei anumite orientări un caracter oarecum specific. Astfel, poezia simbolistă a epocii 1880—1900 a coexistat cu numeroase alte orientări poetice, iar marile școli picturale ce s-au succedat în Europa de la începutul secolului nu au fost singurele mărturii ale mișcării artistice. Va trebui să observăm, în același timp, că filiația dintre școli și curente nu este liniară, ci mai totdeauna arborescentă. Arta unei epoci își perpetuează în timp influența nu printr-o înlănțuire simplă, generînd școli izolate — fauvism, cubism, futurism, de pildă — ci se împlinește în durată printr-o interpenetrare multiplă de curente, ajungînd la *rezultante*, în care influențele generatoare nu se pot desprinde analitic, decît prin simplificare.

Observația își are o ilustrare în arta ultimelor decenii, în care examenul eflorescenței creatoare desprinde cu greu un fir conducător. Coexistenței de școli îi corespunde o incertitudine și o contradicție a terminologiei

a diferitelor tendințe (arta abstractă, de pildă, nu este oare denumită de numeroși teoreticieni și artă concretă, sau alteori artă nefigurativă ?) Conceptul de artă însuși este pus în discuție, infiltrat fiind, sau chiar redus de numeroși artiști la mecanisme tehnice, procedee științifice sau îmbogățit de inspirație muzicală (Kandinski și Klee cu deosebire). Persistența, în atmosfera artistică a epocii noastre a ecoului școlilor apărute în preajma primului război mondial — raionism, suprematism, constructivism, orfism — iar mai tîrziu a structurării viziunii artistului printr-o simetrie pur matematică, a neo-plasticismului, post-cubist, reprezentată prin revista *De Stijl* a lui Mondrian și Doesburg, desprinderea înfăptuirii artistice de formele naturale, căutarea absolutului și a „purității", neliniștea creatoare conducînd la experiențe inedite, sau influența directă a stilului tehnic al epocii contemporane au diversificat într-un hățiș inextricabil manifestările artistice ale veacului, zădărnicind încercarea clasificărilor.

Am evocat astfel cu emoție problema de conștiință a organizatorilor celor două muzee de artă modernă din capitala Franței — și am încercat să surprind, călăuzit de aceștia, cîteva semnalizări asupra artei actuale, renunțînd la o expunere metodică, ce ar fi fost simplificatoare și mutilantă.

Prin arta cinetico-luminoasă a lui Nicolae Schöffer intrăm într-unul din sectoarele acestei călăuziri contemporane, care neagă, împreună cu Tinguely, forma statică și imobilitatea. Epoca noastră, esențial dinamică, trebuie exprimată artistic prin aparate în permanentă mișcare ; caracterul dominant al epocii electronice, *lumina*, trebuie să-și afle în artă, după anumiți artiști, o expresie imediată. Schöffer înjgheabă în acest sens un mecanism complicat, pus în mișcare electric, de suprafețe și corpuri geometrice, separate prin ecrane translucide, pe care îl intitulează . *Sculpturi spațio-dinamice cu proiecții mobile* (1958) : spectatorul urmărește un joc schimbător de umbre, de lumini colorate și forme geometrice, tije și discuri metalice, cu proiecțiuni ce se succed neîntrerupt, în irizații de curcubeu. Ecou al unei at-

mosfere de uzină ? Savantă activitate de laborator ? Forme gratuite ? Poate toate acestea la un loc, dar, de bună seamă, — prin această reducere a receptării artistice la senzație, creatoare de emoții elementare —, un mijloc de animare a tuturor artelor de spectacol : cinematograf, teatru, balet.

Compoziția lui Zao-Won-Ki (1964) reprezintă pe plan pictural un joc echivalent. Penelul înseamnă pînza cu fire și pete, cu striuri subțiri, brăzdînd ca un fulger întinderea lucrării : joc de hazard al tuburilor de culoare și al pensulei, condus de fantezia subconștientă, pe care îl regăsim amplificat și am spune dramatic, în pînza, de asemeni ne-figurativă, *Capețienii pretutindeni* (1954) a lui Georges Mathieu.

Contrastul este total cu simfonia în alb, structurată logic, a *Repetiției* Mariei Laurencin (1936) care mi-a părut a fi o replică suavă, idealizată, a *Domnișoarelor din Avignon* a lui Picasso (1907).

Pictura lui Hans Hardung revine la varietatea petelor de culoare, brăzdate de cozi cometare ; lucrarea lui Hantai Simon *(Sexeprima)* este însă mai organizată, îmbrăcînd liane în ciorchini, risipindu-le vijelios în vîrtejuri sau repauzîndu-le în văluri, în armonie coloristică. Jean Dubuffet purcede din aceeași tehnică, dar cu mai mare varietate de mijloace, neîngăduind surprinderea în formulă.

Urmează suprarealiștii, cu R. Matta *(Lacul No)*, fragmente de imagini întrepătrunse arbitrar ; Salvador Dali, cu tabloul din anul 1931, *Evocarea aparției lui Lenin*, dramatică imagine halucinatorie, multiplicată pe clapele unui pian, într-un spațiu geometric, luminat prin fosforescența imanentă materiei ; copleșitorul, prin bogăția imaginativă, *Acropole*, a lui Pierre Delvaux (1966), urmează reprezentanții școlii, Chirico, Man Ray, Victor Brauner, Dominguez, Tanguy, H. Arp, printre care se deslușește *Portretul lui Picasso*, de Valentine Hugo.

După jocul gratuit al artei abstracte și simbolurile suprarealiste, intrăm, însă, odată cu Amedeo Modigliani, într-un alt univers : al dramei dăinuind latent, al

continentului emotiv care irupe involuntar și se încrustează pe pînză, al simțului suferinței, vădit în expresia feței umane, și atitudine deprimată, învinsă.

Filmul își urmează succesia, contrastant, prin Utrillo și Georg Grosz — pînă la deschiderea unui univers mitic, populat de viziuni și simboluri : Chagall.

Opera lui Marc Chagall domină expoziția, prin originalitatea stilului, în care se topesc totuși aluviuni multiple, de ordin mai ales folcloric, îmbinînd fantasticul și ecoul vieții cotidiene, lirismul grav, recules, interiorizat, cu deschiderea spre lume și spre toate mirajele artei moderne, pe care le absoarbe organic, armonios.

Impresia generală ce se desprinde din această succesie de școli și orientări, dominate de cîteva personalități, Picasso, Chagall, Kandinski, Modigliani, Paul Klee, Salvador Dali, este neistovita și permanenta inventivitate, rod al luptei patetice a omului cu sine și cu instrumentul de expresie. Influențele reciproce sînt umbrite de noutatea fiecărei viziuni, care înseamnă o nouă incidență de privire aruncată asupra lumii. Toate marile muzee de artă plastică ale lumii ilustrează același adevăr : al coexistenței unor universuri recreate de drama cunoașterii umane, care a învins izolarea individuală, statornicind corespondențe între gînd și lucruri, între ființe. Dufy și Rouault, expresioniștii sau cubiștii, Louis Leger și reprezentanții avangardei ruse, Vlaminck și Derain, Marquet, înseamnă tot atîtea alfabete ce se cer descifrate și înțelese în semnificația lor unică.

În fața acestei diversități, în care fiecare operă își afirmă unicitatea structurală, contemplatorul nu se poate sustrage unei încheieri generale : omul este, în esență, un animal creator. Inscripția exterioară aflată pe frontispiciul Muzeului Omului : „Orice om creează fără să știe, așa cum respiră : artistul, însă, își dă seama de procesul creator ; actul creației presupune activitatea întregii sale ființe"...

Din aceste mărturii totale de viață, muzeul nu oferă însă contemplației decît fragmente. Chiar în cazul unor opere ce au avut prilejul de a fi reprezentate prin lucrări numeroase, imaginea artistului se reduce, pentru

spectator, la o simplă semnalizare. Este exemplul lui Picasso, redus în aceste muzee la cîteva pînze. Bucuria estetului se îndreaptă astfel către retrospectivele care năzuiesc să cuprindă opera unui artist în împlinirile ei variate, Omagiul pe care Muzeul Municipal al artei moderne l-a adus lui Wassily Kandinski este cu atît mai prețios.

Ne aflăm în fața uneia din manifestările artistice extreme ale disocierii artei de formele naturale și a elaborării unui univers „pur", construit prin logica interioară a raporturilor necesare dintre „punct, linie și suprafață", pentru a relua formularea titlului uneia din lucrările teoretice ale maestrului. Universul lui Kandinski, total emancipat de prezența obiectului și lumii reale, ar putea înfățișa viziunea ireprezentabilă a unui spațiu microfizic. Spectatorul este nedumerit: sublimare a realului? transgresare sau negație experimentală a acestuia? În ce măsură emoția disociază și recreează după simetrii noi organizarea lumii exterioare, vizibile, pentru a o reduce la acest joc de puncte și linii drepte sau curbe, de cercuri și întretăieri de figuri geometrice, de figuri imaginare? Pînzele se succed multiplicate, niciodată identice cu ele însele, în inventivitate nesecată, menținîndu-se însă în aceeași construcție riguroasă, îndreptățind, poate, comparația cu diversitatea combinațiilor unui creier electronic, adevărată ascеză intelectuală a unui spirit care, construind, se construiește pe sine. Pictura lui Wassily Kandinski se definește, pe măsură ce ochiul se familiarizează cu regimul de realitate pe care îl prezintă aceste ordonanțe și „conglomerate" de puncte de exclamație, dreptunghiuri și triunghiuri inversate, ale unui joc mental de semilune și echere divers colorate, mărturie a dramei intelectuale a construcției unui univers imaginar, ce-și trage substanța din sine însuși, fără a recurge la sugestia sau formele vieții exterioare.

Un moment cercetătorul are impresia că se află în fața unei tipologii mentale statice, incapabilă de a ieși din sine și de a se primeni, prin salt dincolo de sine. Kandinski, creator al unui univers închis, ar fi astfel

opus lui Picasso, care, în cursul existenței sale artistice, a parcurs numeroase faze estetice, astfel încît operele din două perioade diferite ale nesfîrșitelor sale metamorfoze ar fi cu greu identificate, chiar de „specialiști". Presupunerea este însă repede înlăturată. Kandinski, pictor-filozof care și-a gîndit și elaborat arta, a parcurs, în cursul vieții sale zbuciumate, numeroase etape, trecînd de la impresionism la fauvism, întemeind mai multe școli și curente, înainte de a se fi fixat în acest climat de austeritate artistică. Ca și Picasso, Kandinski este un reprezentant al acestei structuri sufletești, esențial moderne, care îngăduie primenirea totală, elaborarea artistică în tehnici cu totul deosebite unele de altele. Fenomenul este foarte răspîndit printre artiștii contemporani. Exemplul lui Chirico este tot atît de concludent : ce deosebire de tehnică și viziune, de atmosferă și climat interior între *Melancolia unei străzi* (Hamburg) sau *Două personaje* (Paris, Muzeul de artă modernă), și *Autoportretul la șevalet* (Roma, 1934), sau *Roger și Angelica !* Salvador Dali înfățișează la rîndu-i aceeași metamorfoză în timp — contrastînd cu formula estetică ce definește operele marilor clasici ai picturii, Leonardo, Tițian, Veronese, Rubens, Ruysdael, ale căror opere pot fi adesea identificate de la prima aruncătură de ochi.

Vedem în această facultate de metamorfoză și depășire de sine a marilor artiști una din trăsăturile dominante ale artei contemporane. Artistul nu se fixează pe o formulă ; el se afirmă și se anulează succesiv, pentru a se înfăptui pe sine, pe alte planuri. Închistarea îi este necunoscută, sau este rezultatul unei morți artistice premature. Ne putem întreba : care vor fi putut fi metamorfozele viitoare ale lui Modigliani, dacă ar fi ajuns la vîrsta lui Picasso ?

Faptul recunoaște condiționări multiple. Una dintre acestea este fecundarea artei europene de către viziunile artistice asiatice, negre și precolumbiene. Revelația lui Vlaminck și Derain în anul 1905, în fața unor sculpturi negre, a fost fecundă. În această privință, mărturia cea mai impresionantă este oferită la Muzeul Municipal al artei moderne de către Jean-Paul Riopelle, de nați-

nalitate canadiană, care a absorbit în structura artei sale teme primitive aparținînd culturii indiene ale Americii de Nord, îmbinîndu-se într-o sinteză armonioasă cu o viziune recunoscînd o riguroasă formație matematică inițială. Arta actuală nu se mai statornicește, asemeni epocilor artei vechi egiptene, fixată milenar de principiul simetriei și frontalității, ci se deschide larg influențelor intercontinentale. Arta contemporană, așa cum o descoperim în marile muzee actuale, recunoaște filoane de inspirație multiplă : această artă unifică într-o viziune compozită, în veșnică evoluție, o activitate creatoare ce nu mai cunoaște țărmuriri locale : îmbină astfel în opere datele de obîrșie ale diferitelor țări și regiuni, cu înrîuririle artei universale a tuturor continentelor și tuturor epocilor culturale, începînd cu vechile civilizații ale pleistocenului superior. Ne aflăm în fața unei mutații psihologice de structură a omului, conștient de unitatea în timp și spațiu a valorilor, temei al elaborării unui nou umanism. Caracterul dominant al artei contemporane definită prin inventivitate creatoare pare a fi rodul acestei schimbări structurale a omului actual. Arta reprezintă mărturia totală a acestui om, în permanentă căutare : căutare a propriei interiorități, căutare de noi tărîmuri de realitate și de noi mijloace de expresie, într-o neîncetată activitate a depășirii de sine.

III

Expoziția intitulată *Doisprezece ani de artă contemporană în Franța*, adăpostită la Grand Palais și ilustrată prin operele a peste șaptezeci de artiști, oferă privitorului lucrări de semnificație și interes inegal : independent de justificările teoretice și de intențiile mărturisite direct sau indirect de autori, operele expuse oscilează adesea între neînsemnătate naivă, excentricitate voită și vigoare a împlinirii ; o bună parte din lucrări

nu reprezintă, după opinia noastră, un experiment și o *căutare*, ci înfățișează o simplă reacție împotriva artei numită clasică, mai cu deosebire a picturii de șevalet; dorința, sau, poate, nevoia de inserție directă a artistului în ritmul și spiritul intim al stilului de viață al civilizației actuale, pe care am putea-o numi electronică, lasă totuși o parte însemnată filiației directe din operele predecesorilor apropiați sau mai depărtați — cubism, expresionism, constructivism, Marcel Duchamp, suprarealism, Pollock — înfăptuite în montaje audio-vizuale, clasificate pe temele de căpetenie ale Obiectului, Figurației și Artei zise abstracte.

Expoziția se situează, în întregul ei, pe două mari coordonate: ale tradiției artistice, alcătuite de valorile dominante ale secolului, ca și ale datelor multiple ale ambianței urbanistice actuale. Arta ultimilor doisprezece ani nu este nici suspendată în timp, nici fără corelații cu ambianța tehnică sau culturală a contemporaneității, aceasta fiind socotită nu numai ca influență locală, ci ca o realitate planetară, transcontinentală, cuprinzînd influențele artistice ale tuturor ciclurilor culturale, primitive sau moderne, ale umanității.

Vor coexista, în acest mod, în această expoziție, contrastant și aparent paradoxal, tendințele cele mai variate ale artei actuale, răsfrîngînd diversitatea, greu reductibilă la clasificare, a unei epoci artistice în plină efervescență creatoare; domină cu deosebire arta cinetică, expresie directă a dinamismului contemporan, și operele audio-vizuale, răsfrîngînd ecoul civilizației neonului și ambiențelor zgomotoase ale uzinelor sau orașelor tentaculare; se asociază operelor expuse — depărtată influență a *corespondențelor* baudelairiene și a sinesteziei *sonetului vocalelor* lui Rimbaud — impresii tactile și chiar olfactive: afișajul, frămîntarea străzii, inscripția rezumativă a sloganului și grafitelor coexistă cu reducerea artei la senzație, la acceptarea sau provocarea hazardului, a tehnicii colajului sau picturii tachiste; își află, de asemenea, un loc printre lucrări înrîuririle unor călăuziri artistice americane (Hiperrealism, Obiect, Concept,

Pop Art etc.) ; se succed, în viziuni uneori puternic evocatoare și chiar dramatice, mărturiile cîtorva înfățișări preocupante sau amenințătoare ale civilizației actuale, ca poluarea mediului, alături de fragmente evocatoare ale condiției umane, pe plan biologic și spiritual. Expoziție sintetică, așadar, alternînd în opere mărturie-constat, humorul, exaltarea, satira, grimasa și caricatura, premoniținea sau tremurul anxietății.

Contactul prim cu expoziția este derutant și provoacă spectatorului, plimbat prin toate sectoarele artei primitive și moderne, surîsul : operele par naive, deși autorii le dau justificări teoretice într-o terminologie savantă : o intrare obscură, amintind o gură de peșteră, dar geometric dispusă și capitonată, în fața căreia se află, pe suporturi, două butoane : spectatorul se apropie și, acționînd butoanele, provoacă desene geometrice de neon, în încrucișări si fantezii luminoase simetrice (Morellet) ; urmează un parcurs printr-o galerie întortocheată formată din material plastic în care spectatorul intră cocîrîat, după ce a înlăturat o seamă de sfere în gips, ieșind apoi la lumină, gîfîit (sugerînd interior de mină ?) ; participarea directă a persoanei fizice a privitorului la opere îl obligă să traverseze o pădure de tije metalice, amintind perdeaua de mărgele de la intrarea localurilor din țări exotice, dar provocînd un zgomot strident — bucurie a copiilor, care vizitează expoziția : apare apoi un „habitacol de culori pure" (Cruz-Diez), constituit dintr-un labirint format din ecrane colorate, prin care spectatorul se strecoară încet, pentru a-și putea obișnui și satura retina și a putea recepta astfel o simfonie colorată, plăcută, dar elementară (mărturie a unor experimente complexe ale autorului, de *fizicromii*, provocînd efecte diverse de culori : auditive, reflexe, sustractive, cromointerferențe etc.) ; surprinde apoi reducerea artei la joc și hazard, prin exercițiul de a arunca un pumn de cuie pe un ecran ce se magnetizează prin acționare pe un buton, pentru a provoca îngrămădirea cuielor în grupuri, în formă de arici (Takis, *Antigravity*, 1972) ; opera *4087 cilindre erectile* (Pol Bury) înfățișea-

ză naiv o suprafață neagră, pe care sînt implantați minusculi cilindri de lemn, în incidențe variabile, efect de hazard : se remarcă, de asemeni, un tablou, tactil-instrumental (Agam) și mai ales *Îndoita metamorfoză* (1964), aparținînd Muzeului de Artă Modernă din New York, lucrare de efect optic, sugerînd schimbarea, printr-o dispunere savantă de forme geometrice.

Aceste procedee conducînd la surpriză și neașteptat, de efecte vizuale, senzații izolate sau sinestezii ajung la integrarea senzațiilor olfactive operelor expuse : Spoerri — care, după ce înfățișează o grupare de obiecte, recunoscînd o evidentă influență suprarealistă — expune o lucrare cu „suport" : o masă, cu resturile unui prînz, dar expusă vertical, avînd sticlele și farfuriile cu resturi de mîncare, aderente la planșeul mesei, fixată pe zid, „tablou-capcană" (expus la *Muzeul Modern* din New York), care, pentru completarea veridicului atmosferei este învăluit de mirosul răspîndit de bucăți de brînzeturi fermentate și de țigări strivite în scrumiere...

Procedeul nu este original. El reprezintă o reluare a sintezei esteticii simboliste, care dădea fiecărei vocale o anumită corespondență colorată și implicit afectivă. (Vă amintiți poemul lui Ion Minulescu ale cărui strofe erau smălțuite succesiv de diferite vocale revenind obsedant : „*Cînta un matelot la proră...*" Istoria literară nu mai reține concluziile ultime ale procedeului, folosit la sfîrșitul secolului trecut de un poet al unei piese de teatru în versuri, ale cărei acte erau punctate de dominanța succesivă a cîte unei vocale, căreia îi erau asociate un anumit parfum, ce urma să fie răspîndit în sală de pulverizatoare, așezate la galerii : era în cauză un experiment tot atît de neconcludent ca și acelea ale contemporanului nostru Spoerri... (În adevăr, s-ar putea obiecta acestui procedeu că impresia de situare în ambianța pe care urmărea să o sugereze ar fi fost, pentru spectator, mult mai directă, prin intrarea acestuia într-un birt de periferie.)

Urmează, în expoziție, prezentări contrastante ca interes, din care citäm : *Galaxia mecanică* (Arman, autor al „pubelor" și al rezultatelor insolite ale hazardului, sau ale fanteziei omenești asupra obiectelor), consistînd dintr-o suprafață de geam, pe care sînt implantate o multitudine de sferule, neregulat dispersate ; copleșitorul, prin putere de sugestie, a tabloului aceluiași artist *(Joints Osaka,* 1969), halucinant panou de culoare verde-galben, înfățișînd piesele divers colorate ale unei uzine, sau *Corespondența,* prezentînd un imens coș cu scrisori, telegrame sau plicuri, îngrămădite, resturi ale activității vreunei mari întreprinderi comerciale ; *Peisajele împachetate (Wrappead Coast,* Little Bay, Australia, 1959) reprezintă, în fotografii, împachetarea a nouă hectare de faleză, cu ajutorul a 300.000 metri pătrați de fibră sintetică ; humorul grotesc-satiric al lui Niki de Saint-Phalle înfățișează un diform cuplu burghez și o mireasă călare pe un cal de fantezie, împodobit cu nenumărate bibelouri și obiecte, de bună seamă cadouri de nuntă. Evocarea ambianțelor citadine prin afișe este completată prin menționarea poluției noii ecologii (Kudo): sub un clopot de sticlă sînt expuse plante ofilite și sacsii, în care sînt înfipte tuburi de radio ; la mijloc un cap de om, livid, muribund, cu pete albastre invadînd fruntea și obrajii, adevărat mucegai al ambianței putrede, ale cărui urechi sînt legate de becuri electrice, prin fire metalice. Atitudinea își află un complement și o concluzie în viziunea lui Dado, fără îndoială, un mare artist : anticipare a unui imens dezastru, de cataclism și moarte, disoluție și sfîrșit de lume, dospind în putrefacții resturi de veșminte, cranii și detritusuri, totul cufundat în aceeași atmosferă irespirabilă.

Influența artei indiene și precolumbiene se întîlnește în lucrările lui Bettancourt ; cinematismul este, în expoziție, întregit prin numeroase proiecții în cameră obscură, însoțite de muzică electronică ; nu lipsesc nici formulele-inscripții ale lui Ben, în fapt banale : „fiecare cu stilul său", sau „de jur-împrejur palpită viața", „a trece nebăgat în seamă" sau chiar : „îmbătrînesc și

faptul mă indispune"... „sînt singurul om aci, care nu sînt un geniu" (mărturisim că, în cartierul latin, inscripțiile adolescenților pe ziduri erau mai spirituale; exemplu: „dacă Dumnezeu ar exista, ar trebui să ne descotorosim de el").

Reminiscențele artistice ale veacurilor trecute, datorate precursorilor artei moderne, Bosch și Bruegel, sînt vădite în figurile în bronz ale lui Reinhoud, care expune și o sută douăzeci de figuri confecționate în miez de pîine (amintindu-ne o figurină asemănătoare săvîrșită de prietenul nostru Ion Sava, într-un moment de fantezie imaginativă). Luarea-aminte a privitorului este atrasă succesiv mai apoi de prelucrarea materiei în vaste mase metalice, de revărsări prilejuite de viscozitatea plastică, sub efectul gravitației, sau de aparatele mecanice complicate, cu biele, manivele și roți dințate ale lui Tinguely, sugerînd mișcarea și stilul vieții tehnice. Se adaugă lucrările în „trompe — l'oeil", prezentînd imense roți de cauciuc de vehicule, țesături, împletituri în rețea, otgoane, noduri complicate săvîrșite în frînghii, analoge noduri complicate ale marinarilor, aparate optico-acustice, dintre care unul îngăduie perceperea pulsațiilor propriei inimi, „obiecte" în bumbac, de felurite forme; aspecte de civilizație urbană sau cîmpenească; efecte de neon, putînd fi provocate de spectator, îndemnat să ia în mînă un tub de un metru lungime și a se apropia de un ecran, pentru a putea admira jocul incandescențelor colorate divers, ale tubului, mai înainte mat, ce-și pierde luminozitatea odată cu depărtarea lui de ecran — joc nevinovat, a cărei poezie ne scapă.

Atitudinea spirituală din care izvorăsc aceste opere înfățișează o vastă diagramă, de la joc la gravitate, de la spaimă la surîs, cuprinzînd experimentul, căutarea aventurii, „calamburul plastic", humorul sarcastic, spiritul critic, năzuința anticipatoare, aderența directă la aspectele civilizației actuale sau refugiul într-o realitate imaginară, autenticitate și nevoie de mărturie sau oboseală blazată.

Imagine complexă a vieții contemporane, expoziția reprezintă, totuși, dincolo de actualitate, mărturia vieții artistice, ca și a vieții cotidiene, de totdeauna. Fruntariile despărțitoare dintre artă și viață, dintre prelucrare și fapt brut, dispar; înfrumusețarea și convenționalul cedează pasul, în aceste expuneri, adesea necontrafăcute, contradictorii și incongrue, inegale ca semnificație și interes artistic, o expresie directă. „Subiectele" socotite mai înainte pudice sau interzise sînt tratate cu adevăr și firesc. Actul nașterii unei femei, de pildă, a cărui înfățișare era rezervată mai înainte obstetricianului, devine o imagine artistică (Velickovic — artist de puternică personalitate, care înfățișează, între alte opere, o cinematică animală, amintind operele lui Balla sau Boccioni). Nu putem trece nici peste operele lui Erro (născut în 1932), după opinia noastră, unul dintre marii artiști ai expoziției, care oferă, alături de un „colaj", trei imagini de viguroasă și, am zice, violentă putere de sugestie a vieții contemporane: *Carscape* (1969), tablou halucinant de utilaje și ferării — cîteva mii! — acumulate într-un spațiu înghesuit, scăldat într-o neuitată armonie cromatică: *Inscape,* răsfrîngere a lumii biologice: etalare a visceralului, inimă, rinichi, pulmoni, intestine, dezgolind corpul uman și vădindu-i nemilos, crud, componențele interne; și, în sfîrșit, *The queen of spead:* perspectivă de război, cu aer spintecat de avioane prăbușindu-se năprasnic, în picaj, tablou de apocalips, populat de scene torționare, masacru și moarte.

* * *

Saltul mutațional al evoluției umane din ultimele decenii, vădit sub raport biologic prin explozie demografică, politic-social, prin decolonizare, științific, prin apariția a numeroase discipline de cercetare și o adîn-

cire a viziunii lumii, tehnic prin folosința ordinatorului, aplicațiile ciberneticii și automatizării, își află în viața artistică, în muzică (de la Igor Stravinski și Arnold Schönberg, pînă la ultimii compozitori și ultimele cercetări experimentale), ca și în arta plastică, o corespondență și o complinire, necesare. În fapt, toate aceste sectoare ale vieții umane evoluează corelativ, în procesul aceleiași creșteri. Devenirea civilizației se dezvoltă armonic, fără decalaj. Științele omului, științele naturii, arta și tehnica înseamnă, în epoca actuală a culturii planetare, formele diverse ale aceluiași avînt, al inventivității creatoare a ființei umane.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tabla de materii

I.

Poziția omului în orizontul culturii 7
Metode convergente în studiul edificării personalității și a elaborării artistice 16
Opera literară, expresie a unei viziuni antropologice 42

II

Romantismul german în cultura universală . . 61
E. T. A. Hoffmann 92
Johann Wolfgang Goethe, spirit universal . . 122
Încercare asupra universului goethean . . . 156
Drama cunoașterii lui Edgar Poe 187
Atelierul lui Balzac 190
Cunoaștere și valori etice în opera lui Dostoïevski 198
De la drama de conștiință, la elaborarea artistică:
Strindberg 205
Fantasticul, atitudine mentală 216

III

Folclorul flamand medieval, în viziunea lui Hieronymus Bosch 239
William Blake, poet, gravor și pictor 265
Fantasticul în artele plastice 279
Perspectivă asupra artelor plastice contemporane 294

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DE ACELAȘI AUTOR

Romane și nuvele

Proces, roman, (1935)
Oameni în ceață, nuvele, (1936), Ed. definitivă, E.P.L. (1969).
Cercuri în apă, Universul Literar (1939).
Un om trăiește viața, Universul (1946).

Teatru

Hannibal. Piesă în două părți E.P.L. (1967).
Sărmanul Dionis. Scenariu radiofonic după nuvela lui Eminescu (1969).

Critică literară și artistică

Études sur la littérature roumaine contemporaine. Paris. Editions Corymble (1973).
Bruegel, ciudatul, Universul literar (1940), Ed. II, Ed. Meridiane, Ed. III (1968)
Profiluri literare franceze, Casa Școalelor (1945).
Lev N. Tolstoi. Omul și opera, Cartea Rusă (1947).
Tudor Vianu. Omul și opera, E.P.L. (1967).
Poezia, mod de existență, E.P.L. (1969).
Ion Sava, Ed. Meridiane (1971).
Arta suprarealistă, Ed. Meridiane (1973).

Studii și eseuri

Thanatos (1936), *Viața și moartea în evoluția universului*. Ed. II, Ed. Enciclopedică (1971).
Visul și structurile subconștientului (1936), Ed. II. Ed. Științifică (1970).
Individualitate și destin. 2 volume, Ed. Fundațiilor (1945).
Lumea de mâine. Forum, (1945).
Introducere în studiul credității, Ed. Fundațiilor (1946).
Orizonturi spirituale. Ed. Tineretului (1968).
Arta de a trăi, Ed. Enciclopedică (1970).
Eseuri, Ed. Minerva (1971).

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Argonauții viitorului, Ed. Albatros (1971).
Essai sur la condition humaine. Ed. Litera, (1971).
Principii de psihologie antropologică. Ed. didactică și pedagogică (1971).
Arta de a scrie și de a vorbi în public, Ed. Enciclopedică, (1972).
Eros, Ed. Albatros (1971).
Lumea de azi, Ed. Junimea (1980).

Lucrări în manuscris, în formă definitivă.

Eseuri și foiletoane critice.
Drum către mintea cea de pe urmă (memorii).
Alexandr Pușkin. Studiu monografic.
De la arta primitivă la simbolul erei electronice. Eseuri artistice.
Salvador Dali. Monografie artistică.
Luminile Capricornului. Roman de ficțiune științifică.
Personalitate și destin. Ediție definitivă.
Chemare de peste munți. Roman (al războiului de întregire a țării).
Profiluri și orientări românești contemporane. (Dialoguri radiofonice.)

Lector : MAGDALENA BEDRIȘIAN
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut : 1982. Bun de tipar : 6.07.1982.
Format : 16/54×84. Coli tipo : 20. Coli ed. : 16,04

Tiparul executat sub comanda nr. 5631 la
Intreprinderea poligrafică Galați

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 14

Cartea Românească

CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY